

L'IDÉE DE L'ART POUR L'ART

DANS LA

LITTÉRATURE ANGLAISE

PENDANT

LA PÉRIODE VICTORIENNE

*Thèse présentée à la Faculté des Lettres pour le Doctorat
de l'Université de Paris*

PAR

LOUISE ROSENBLATT

INSTRUCTOR IN ENGLISH, BARNARD COLLEGE, COLUMBIA UNIVERSITY



PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

5, QUAI MALAQUAIS, VI^e

— 1931 —

L'IDÉE DE L'ART POUR L'ART

DANS LA LITTÉRATURE ANGLAISE

PENDANT LA PÉRIODE VICTORIENNE



Digitized by the Internet Archive
in 2026

L'IDÉE DE L'ART POUR L'ART

DANS LA

LITTÉRATURE ANGLAISE

PENDANT

LA PÉRIODE VICTORIENNE

*Thèse présentée à la Faculté des Lettres pour le Doctorat
de l'Université de Paris*

PAR

LOUISE ROSENBLATT

INSTRUCTOR IN ENGLISH, BARNARD COLLEGE, COLUMBIA UNIVERSITY



PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

5, QUAI MALAQUAIS, VI^e

— 1931 —

AVANT-PROPOS

Cette étude n'est pas un plaidoyer en faveur de l'idée de l'art pour l'art, pas plus qu'une attaque contre ce point de vue. Notre tentative a été plutôt de comprendre les conditions génératrices de l'idée de l'autonomie de l'art en Angleterre, et de constater ses différentes manifestations chez ses partisans anglais les plus importants de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Notre intérêt pour ce sujet est né de la réalisation que le problème des buts de l'artiste et de ses rapports avec la société, garde encore une grande importance à l'époque actuelle, période de transition dans tous les domaines de la pensée.

Les recherches pour cette thèse ont été faites à la Bibliothèque Nationale, à la New York Public Library, et, pour la plus grande partie, au British Museum. C'est grâce à Miss Virginia C. Gildersleeve, Doyenne de Barnard College, Columbia University, et à sa foi si active en l'idéal international d'éducation, que la voie de mes années d'études à l'étranger m'a été ouverte. Je voudrais lui exprimer ma reconnaissance, de même qu'à Mrs. Alexander Kohut, et à Monsieur le Professeur William Haller de Barnard College.

Je tiens à remercier tous ceux qui ont facilité mon travail : très spécialement Monsieur le Professeur Ashley H. Thorndike, de Columbia University, à qui je me suis adressée pour des conseils au moment où la thèse prenait forme ; Miss Caroline Spurgeon, Professeur Émérite de Bedford College, University of London, qui m'a aidée de ses suggestions au début de mes recherches à Londres ; Monsieur J. A. Farmer, de l'Université de Grenoble, qui m'a encouragée à entreprendre cette étude ; et surtout Monsieur Fernand Baldensperger, Professeur de littérature comparée à la Sorbonne, qui a dirigé si patiemment et si généreusement tout mon travail.

Paris, le 1^{er} août, 1930.

INTRODUCTION

La formule « l'art pour l'art », comme tant d'autres cris de guerre quand le conflit s'est apaisé ou terminé, a perdu presque toute signification positive pour la moyenne des lecteurs anglais d'aujourd'hui. Pour les uns, elle s'associe à l'image d'esthètes efféminés se servant de cette théorie pour défendre un art ésotérique et immoral — art et théorie sans aucun rapport avec la littérature anglaise antérieure, mais directement importés de France. D'autres définissent l'idée d'après la façon dont elle se présente dans l'œuvre d'un seul de ses adeptes ou selon les formules extrêmes qu'on en donne. La tendance générale est vaguement de considérer « l'art pour l'art » comme le symbole d'un art sans contenu moral ou intellectuel, ou du moins comme le signe d'un art séparé des éléments les plus essentiels dans la vie de l'individu et de la société. Avec une formule aussi étroitement définie, il n'est pas étonnant qu'on ait parfois prétendu qu'en fait aucun écrivain anglais n'a pu être réellement partisan de l'art pour l'art !

Ceux qui étudient la formule par déduction, en théoriciens, ne lui trouvent aussi aucun sens. Ils cherchent une définition philosophique et psychologique de l'art ; aussi, affirment-ils que l'art est « pour » ce qui fait sa qualité essentielle : lumière morale, beauté, ou pouvoir de communication, d'expression, etc.

Or, nous n'avons pas l'intention de présenter une définition à priori de cette formule. Nous ne voulons pas construire éclectiquement un système de doctrine auquel nous donnerions le nom de « l'art pour l'art » et que nous nous mettrions ensuite à attaquer ou à défendre. Notre but a été avant tout de rechercher empiriquement les diverses expressions du point de vue de l'art pour l'art chez les écrivains anglais de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Une étude historique comme celle-là montre que la devise ne représente pas un groupe nettement défini et systématisé de doctrines adoptées et développées tour à tour par chacun de ses partisans.

Pour nous, la signification de l'art pour l'art en Angleterre, c'est précisément d'être une devise, un cri de guerre; et nous serons plus fidèles à la réalité historique, si nous considérons d'abord l'idée de l'art pour l'art non comme un corps statique de doctrines, mais comme un point de vue dynamique, comme une tendance intellectuelle active parmi les forces littéraires et sociales en lutte au XIX^e siècle.

Albert Cassagne, dans sa thèse excellente sur *la Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*¹ souligne le fait que la doctrine est « un peu flottante ». Dans la seconde partie de son livre consacrée à une exposition de *La Théorie* il s'efforce d'éviter une codification trop étroite dans des chapitres sur *Le Sentiment aristocratique, l'Art pour l'Art et la Vie, le Pessimisme de l'Art pour l'Art, l'Exotisme de l'Art pour l'Art*, etc., où il rassemble des opinions sur ces thèmes, tirées des écrits des différents auteurs du groupe. Il cherche ainsi à dégager un tableau composite général des attitudes typiques de l'art pour l'art. On a reproché à cette méthode d'obscurcir le sens qu'avait l'idée de l'indépendance de l'art pour un Baudelaire, un Flaubert ou un Gautier, étant donné qu'aucun partisan de l'idée n'adoptait en particulier toutes les attitudes exposées par Cassagne. De même sa méthode d'analyse le pousse à accorder la même importance à chaque thème ou attitude qu'il discute, comme par exemple à l'idée d'une morale de l'art *sui generis* et à « l'exotisme de l'art pour l'art ». On a remarqué incidemment que certains des éléments qu'il discute sont spécialement caractéristiques de l'écrivain romantique en général plutôt que du partisan de l'autonomie de l'art uniquement.

Malgré la justesse de ces critiques, Cassagne n'en présente pas moins une discussion abstraite des problèmes typiques et des attitudes en rapport avec l'idée de l'art pour l'art qu'il est inutile de reprendre. Dans une étude sur la fortune de l'idée en Angleterre, il a donc paru plus utile d'examiner ces attitudes et ces problèmes par rapport aux conditions littéraires et intellectuelles qui les ont produits et aux personnalités plus importantes qui les ont adoptés.

1. Ce livre de Cassagne (Hachette, Paris, 1906) est le seul, à notre connaissance, qui ait traité de l'idée de l'art pour l'art en général. Paul Stapfer, *Questions esthétiques et religieuses* (Félix Alcan, 1906) consacre un essai à *la Question de l'art pour l'art* où il discute certaines expressions de l'idée en France et signale des affirmations analogues chez Corneille, Racine et Molière.

Nous chercherons naturellement à comprendre les théories et les doctrines fondamentales des partisans de l'art pour l'art, mais surtout par rapport aux conditions de l'époque elles-mêmes qui expliquent pourquoi ce point de vue prit une certaine importance en Angleterre dans la seconde moitié du siècle. Nous essaierons aussi d'établir la signification particulière de l'idée pour ses principaux protagonistes, les diverses manières dont la même théorie répondit à leur besoins psychologiques très différents, et les conditions variées qui les amenèrent à proclamer l'autonomie de l'art.

Il suffira, pour la clarté de l'exposé, de proposer, comme définition simplifiée de l'attitude caractéristique de l'art pour l'art chez les écrivains du XIX^e siècle : la foi dans l'indépendance de l'art, rejetant en conséquence toute fin didactique, morale ou sociale en littérature et présentant souvent aussi l'effet artistique de l'œuvre d'art comme l'unique critérium pour juger de son succès ou de son échec. Cette définition permet de reconnaître les variations dans l'interprétation, dans la conception de « l'art » et de « l'artistique », dans l'attitude à l'égard des éléments moraux ou intellectuels de l'œuvre d'art, chez les partisans anglais de l'indépendance de l'art.

Tout en examinant les différentes expressions de l'autonomie de l'art en Angleterre, nous aurons l'occasion de rapprocher en détail diverses manifestations antérieures de l'idée dans d'autres littératures qu'il peut être utile de résumer brièvement dès à présent.

L'idée de l'art pour l'art est ordinairement associée très intimement à la littérature française et, à notre avis, c'est juste, puisque c'est en France que l'idée devint tout d'abord une force active dans la littérature créatrice, et que la littérature française est le foyer d'où la théorie s'est répandue le plus souvent dans les autres littératures. Au point de vue chronologique cependant, on a montré que les philosophes romantiques allemands au début du XIX^e siècle — Kant, Schiller, Goethe, Schelling, Hegel — avaient dégagé et formulé beaucoup des idées et des doctrines qui devaient réapparaître dans la défense de l'art pour l'art, dans la seconde moitié du siècle¹. Mais cela ne veut pas dire que les écrivains français et anglais de la seconde moitié du siècle aient emprunté la conception de l'art pour l'art directement aux philosophes allemands. Il y a une grande différence entre les doctrines systématiques de l'auto-

1. Rose Frances Egan, *The Genesis of the Theory of "Art for Art's Sake" in Germany and in England*, (Smith College Studies in Mod. Lang., Vol. II, n° 4, juillet 1921, 61 pp., et Vol. V, n° 3, avril 1924, 33 pp.)

nomie de l'art chez les philosophes allemands et les idées que les écrivains français et anglais, ni philosophes ni théoriciens eux-mêmes, ont soutenues pour défendre leurs œuvres. Ainsi que nous le montrerons plus au long dans un chapitre sur les premiers romantiques anglais, les philosophes romantiques allemands tiennent une place importante dans l'histoire de l'art pour l'art, mais principalement pour avoir fourni et encouragé la conception générale romantique de l'art qui permit à des écrivains postérieurs, lorsque les conditions l'exigèrent, de dégager ou d'adopter le point de vue de l'art pour l'art.

En France, le philosophe Victor Cousin, (voir son cours sur *Du Vrai, du Beau et du Bien* fait en 1818, mais publié en 1836 d'après les notes d'élèves), montre comment la philosophie allemande favorisa la théorie de l'art pour l'art. Mais, vers la même époque, Coleridge en Angleterre montre comment les concepts et les formules de la philosophie allemande de l'art étaient assimilés comme la base théorique de l'attitude romantique, mais sans l'adoption de l'art pour l'art.

Cassagne, avec trop peu de restrictions peut-être, déclare que l'attitude de l'art pour l'art caractérisa d'abord la génération romantique de 1830 en France. Toutefois il dit que, excepté pour des irréductibles comme Musset, Mérimée, Vigny ou Théophile Gautier, l'on rencontra bientôt, après 1830, l'« adaptation du romantisme » aux tendances politiques et sociales du temps, avec pour résultat le développement d'un idéal d'art social, comme chez Lamartine et Hugo.

Théophile Gautier avait exprimé de façon agressive l'attitude de l'art pour l'art dès 1833, dans la préface de son *Albertus*, (datée 1832) et dans *Mademoiselle de Maupin* (1835). Vers le même temps, en 1831, en Amérique, Edgar Poe mit en tête d'un de ses volumes de poésies sa très juvénile « *Lettre à B...* », dans laquelle, comme Gautier, il attaque le but didactique en littérature. Mais, même dans cet écrit de jeunesse, Poe révèle son penchant pour le raisonnement, sa tendance à imposer à sa pensée au moins l'apparence d'une construction logique. Ce qui chez Gautier est une expression émotive et excitante d'indépendance, Poe cherche à la formuler logiquement. La *Lettre* de Poe contient les germes de son *The Poetic Principle* de 1850 et de *The Philosophy of Composition* de 1846 où il affirme théoriquement l'indépendance de l'art, de la science et de la morale, ainsi que la fonction de la poésie consistait à plaire,

et non à instruire, idées que l'on rencontre tant de fois plus tard dans des plaidoyers en faveur de l'art pour l'art.

La réaction de Poe contre l'idée romantique d'inspiration et sa théorie de la nature consciente de la création poétique précèdent la réaction anglaise en ce sens de près d'un demi-siècle.

Mais les écrits de Poe auraient pu rester simplement une expression de l'idée de l'autonomie de l'art, sans se développer complètement, sans exercer d'influence, si Charles Baudelaire, déjà pénétré de l'œuvre de Gautier et des premiers romantiques français, et déjà orienté vers l'art pour l'art, n'avait pas rencontré l'œuvre de Poe en 1847¹. Voyant dans les idées de l'écrivain américain comme une révélation de ses propres pensées, Baudelaire consacra des années à traduire l'œuvre de Poe, à assimiler et à développer ses théories sur la poésie. En ce qui concerne l'idée de l'art pour l'art, c'est indirectement, à travers ou conjointement à l'œuvre de Baudelaire, que Poe semble avoir exercé sa plus grande influence, même sur la littérature anglaise.

Il restait donc aux écrivains français de la génération de Baudelaire, désillusionnés par les événements de 1848-52, à renoncer à l'idéal de l'écrivain prophète social et politique et à faire de l'idée de l'art pour l'art une force active dans la littérature française. C'est de quelques-uns des plus grands écrivains français de la seconde moitié du siècle — de Gautier, l'anneau entre les deux générations romantiques, Flaubert, Théodore de Banville, les Goncourt, Baudelaire, Fromentin, Barbey d'Aurevilly, Renan même — que Cassagne s'occupe dans son étude sur la théorie de l'art pour l'art en France jusqu'à 1870.

Tout en résistant vigoureusement à l'opinion populaire pour qui l'apparition de cette idée en Angleterre provenait entièrement de l'influence de la littérature française, nous aurons souvent l'occasion de rappeler l'influence très importante de ces adeptes français de l'art pour l'art, particulièrement Gautier, Baudelaire et Flaubert.

Cassagne termine son étude à 1870, en affirmant que la guerre de 1870 porta à l'art pour l'art un coup dont il ne se releva pas. Cependant, quoique les expressions de cette idée fussent moins accentuées en France après 1870 et que l'art social retrouvât une vigueur nouvelle, l'attitude de l'art pour l'art n'avait certainement pas disparu en France, mais certains éléments des nouvelles géné-

1. L. LEMONNIER. *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France*, p. 106.

rations l'acceptaient tacitement comme base de leur œuvre. Certes, en étudiant l'art pour l'art en Angleterre, nous rencontrons quelquefois l'influence des nouveaux partisans français de cette théorie, tels que les Symbolistes, mêlée à celle de la génération de 1850 pour renforcer le point de vue de l'art pour l'art chez les écrivains anglais.

L'idée de l'art pour l'art s'était donc identifiée à tout un groupe d'écrivains en France après 1850, avant d'acquérir de l'importance en Angleterre. C'est assez curieux de constater que ce n'est que vers 1870, date à laquelle Cassagne le trouve logique de terminer son étude, qu'en Angleterre on commence seulement à se rendre compte que l'autonomie de l'art a un nombre toujours croissant de défenseurs. Mais il ne faut pas laisser de malentendu à ce sujet : nous ne voulons pas dire que des adhérents de l'indépendance de l'art n'existaient pas en Angleterre avant 1850. Au contraire, cette attitude est l'expression si spontanée, si naturelle, d'un certain tempérament d'artiste, qu'on la trouvera sans doute à toutes les époques. Nous aurons l'occasion plus loin d'indiquer plusieurs des expressions les plus intéressantes de ce point de vue en Angleterre dans la première moitié du XIX^e siècle. Mais ces cas isolés ont de l'importance plutôt comme indications d'un futur développement, quand, certaines tendances de la littérature anglaise se convergeant avec celles de la littérature française, cette théorie s'affirmera plus fortement et plus fréquemment en Angleterre. Nous essaierons plus loin de montrer les éléments dans la littérature anglaise, avant 1850, qui préparèrent le succès de ce point de vue, et alors nous discuterons cette idée telle qu'on la trouve exprimée dans l'œuvre des plus importants écrivains anglais qui l'ont proclamée.

La formule de « l'art pour l'art », qui semble posséder comme une vertu d'incantation, soulève une certaine curiosité quant à son histoire. On la rencontre pour la première fois, semble-t-il, dans le *Journal Intime* de Benjamin Constant, à la date du 20 pluviôse an XII (le 10 février 1804).

« L'art pour l'art, sans but, car tout but dénature l'art. Mais l'art atteint au but qu'il n'a pas ¹ ».

Le *Journal* ne fut publié toutefois qu'en 1895 et cette déclaration est évidemment un résumé des théories qu'il entendait en Alle-

1. B. Constant, *Journal intime*, p. 7, cité par Miss Egan, *op. cit.*, p. 11.

magne : cela ne veut pas dire que même alors Constant lui-même devint un défenseur actif de l'art pour l'art.

De même il n'est pas certain que Victor Cousin se servit des mots « l'art pour l'art » dans son cours sur *Du Vrai, du Beau et du Bien*, en 1818, car la publication de 1836 d'après les notes d'étudiants ne rapporte pas toujours les paroles de 1818.

Victor Hugo, dans son *William Shakespeare* (1864), se donne comme l'auteur de l'expression « l'art pour l'art », en 1829, tout en affirmant que, en devenant une « formule », elle a pris des significations auxquelles il ne pensait pas ¹. Mais, comme remarque P. Stapfer, « dans les questions de priorité, la parole de Victor Hugo... est sujette à caution ² ». Ce qui est plus important, Hugo ne partageait pas le point de vue que la formule représentait, étant un ardent défenseur de l'art social.

L'histoire des premiers emplois de l'expression en France n'éclaircit donc pas beaucoup, si ce n'est en indiquant, comme dans le cas de Constant, de Cousin et de leur rapport avec la philosophie allemande, certaines forces qui menaient à l'adoption de l'idée de l'art pour l'art. Aussi, est-ce l'usage que Gautier et ses successeurs firent de la formule, qui demeure encore le plus important.

De même en Angleterre, les mots « art for art's sake » acquièrent leur importance comme devise, lorsqu'on les emploie pour traduire l'expression française « l'art pour l'art » et qu'ils prennent le sens qu'elle avait déjà en France en 1850. Il sera plus intéressant d'examiner l'histoire non de la formule elle-même, mais des éléments de la littérature anglaise qui préparèrent le développement final de l'attitude pour laquelle l'expression française créa l'étiquette. A cet égard, plus importantes que les premiers emplois de la formule, sont certaines expressions du point de vue, comme dans diverses lettres de John Keats, dans des écrits de Leigh Hunt, dans des articles d'Arthur Henry Hallam ou d'Alexander Smith ³.

Pour la phrase « art for art's sake », nous avons trouvé une expression analogue — « poetry for its own sake », la poésie pour la poésie — employée par Leigh Hunt dans une revue des *Poems* de John Keats en 1817 ⁴. Celle-ci, comme la formule de Poe « a poem simply for the poem's sake ⁴ » dans sa *The Poetic Principle*, est importante

1. Victor Hugo, *William Shakespeare*, 1864, p. 344.

2. P. Stapfer, *op. cit.* p. 26.

3. V. plus loin, p. 70.

4. WORKS, vol. VI, p. 9.

non seulement pour sa ressemblance avec « art for art's sake », mais surtout parce qu'elle est employée dans un passage qui exprime aussi le point de vue qu'on associera plus tard à cette dernière formule.

On ne peut pas dire la même chose de la phrase telle qu'elle se trouve dans une lettre de William Makepeace Thackeray écrite en 1839, dans laquelle il parle de « l'amour de l'art pour l'art »¹. C'est simplement une expression fortuite, employée non pour signifier l'idée d'autonomie de l'art, mais à la louange des attaques de Carlyle contre la subordination des écrivains anglais aux partis politiques. La lettre d'ailleurs ne fut publiée qu'en 1894².

De même qu'il existait avant 1850 en Angleterre une mentalité caractéristique de l'art pour l'art, de même la formule « l'art pour l'art » n'y était pas totalement inconnue. On trouve même dans des périodiques anglais de cette époque des allusions à l'existence en France d'un groupe de l'art pour l'art. Ainsi, un compte-rendu de A. Vinet : *Études sur la littérature française au XIX^e siècle* fait allusion à l'école française de « l'art pour l'art » et, selon la mode anglaise, y voit une apologie de l'immoralité et d'une littérature vide de tout sens³. La peur victorienne de tout ce qui venait de la France explique en partie pourquoi la littérature anglaise résista si longtemps à la contagion d'idées qui s'étaient emparé depuis un quart de siècle des principaux écrivains français contemporains. Mais bientôt on devait condamner de la même manière les avocats anglais de la même formule.

1. Cité par Egan, *op. cit.* 1^{re} partie, p. 15.

2. *Chapters from some Unwritten Memoirs*, par Lady Ritchie.

3. *London Quarterly Review*, jan. 1856.

LA TOILE DE FOND

L'attitude « Victorienne » envers la littérature

LA PSYCHOLOGIE BOURGEOISE DOMINANTE. — LES TENDANCES ANTI-ESTHÉTIQUES. — LA NOUVELLE SITUATION DE L'ÉCRIVAIN. — ÉTUDE DE REVUES LITTÉRAIRES DE 1850 A 1870. — LES CONDAMNATIONS DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE. — COMMENT MÊME LES ENNEMIS DU MATÉRIALISME DOMINANT RENFORCENT LES IDÉES COURANTES SUR LES BUTS DE L'ART.

Les diverses proclamations de l'autonomie de l'art en Angleterre après 1860 signalent surtout une réaction contre l'attitude dominante envers l'art et contre la conception courante du rôle de l'artiste. C'est sous forme de conflit — comme un point de vue extrême s'opposant à un autre point de vue également extrême — qu'il faut se représenter la fortune de l'idée de l'art pour l'art en Angleterre.

On remarque la prédominance croissante en Angleterre après 1830, d'une mentalité indifférente ou hostile à l'art. Il se produit un divorce de plus en plus prononcé entre la psychologie de l'artiste et celle du public à qui il s'adressait. Les changements économiques et sociaux de l'époque demandaient la prééminence d'un état d'esprit opposé en bien des points aux attitudes introduites par la renaissance romantique. Comme nous allons le constater plus loin, les germes de l'idée de l'art pour l'art existaient déjà dans le romantisme depuis le commencement du siècle. Mais elle n'acquiert pas de résonnance générale qu'au moment de réaction contre l'esprit victorien. Certes, cette divergence de directions entre les développements littéraires et sociaux du temps n'allaient pas forcément provoquer l'acceptation de la théorie de l'art pour l'art. Pendant tout le siècle, il y eut des écrivains qui s'opposèrent aux ten-

dances dominantes de leur âge, mais qui loin de rejeter sa croyance en la fonction moralisatrice de l'artiste, pratiquaient la littérature avec des buts réformateurs. C'est parce que la société victorienne produisit une conception aussi extrême des buts moraux de l'art jointe ordinairement à de l'hostilité ou à de l'indifférence envers les valeurs esthétiques, ~~et~~ parce que ce moralisme s'imposait à la littérature du milieu du siècle aussi agressivement, que certains écrivains furent finalement poussés par réaction, à accentuer leur opposition à cette idée du rôle social de l'artiste. Ce moment venu, on trouvait que des écrivains romantiques français avaient déjà développé l'idée de l'art pour l'art et pouvaient présenter aux écrivains anglais leur exemple pour les encourager à adopter cette attitude révolutionnaire, aussi bien qu'une formule à employer comme cri de guerre.

L'attitude « victorienne » envers l'art et la littérature est donc la force qui précipita directement la déclaration de l'idée de l'art pour l'art en Angleterre. Comme la théorie dans sa phase la plus importante existe surtout en fonction du point de vue victorien, il semble plus conforme à la réalité de présenter d'abord l'attitude victorienne envers l'art, comme la « toile de fond » de notre étude. Ensuite nous pourrons montrer, premièrement les éléments déjà présents dans l'héritage romantique qui mirent ses continuateurs après 1850 en conflit avec ce système courant de valeurs, et secondement les aspects de la conception romantique de l'art qui préparèrent les écrivains anglais à adopter, quand le moment de réaction fut venu, l'idée de l'art pour l'art.

Il est impossible de parler d'aucun aspect de la pensée anglaise sous le règne de Victoria sans constater que c'est l'époque de la domination de la bourgeoisie. L'acte de Réforme de 1832 donna aux classes moyennes le pouvoir politique qui ne faisait que confirmer leur puissance économique, résultat de la révolution industrielle qui avait commencé à la fin du siècle précédent. En 1850 une certaine adaptation aux changements amenés par l'industrialisation du pays était accomplie, et la bourgeoisie « trônait » assez forte « pour inspirer le respect de ses préjugés à la plèbe d'une part, et d'autre part, à l'aristocratie ¹ ».

1. E. Halévy, *Histoire du peuple anglais au XIX^e siècle*. Paris, Hachette, 1912. T. I, p. 503.

Toutes les forces économiques, politiques, religieuses et intellectuelles dominantes de l'époque semblent avoir convergé pour créer un état d'esprit général extraordinairement bien défini. L'attitude morale que les exigences d'une vie industrielle, pratique et matérialiste, imposaient au bourgeois fut d'un côté encouragée par les doctrines des utilitaristes, philosophes presque « officiels » de l'époque victorienne, et d'un autre côté fortifiée par l'évangélisme, attitude théologique principale parmi les sectes protestantes. Et puisque c'est plutôt indirectement, à travers l'attitude psychologique générale qu'ils aident à créer, que les philosophies et les conditions sociales d'une époque affectent la littérature et l'art, on pourrait dire que le conflit entre public et artistes que nous allons étudier se présente comme une opposition entre deux attitudes psychologiques opposées.

Le dix-neuvième siècle en Angleterre fut avant tout une période de transition. Les immenses changements économiques posaient un problème social nouveau et compliqué et amenaient de grands réajustements sociaux et politiques. Il était inévitable qu'une telle période d'expansion matérielle, d'aussi grands changements dans l'ordre pratique produisissent partout une préoccupation des valeurs matérielles et pratiques, du monde tangible de l'action. Le bourgeois — industriel ou commerçant — avide de profiter des nouveaux développements matériels, représente la mentalité la plus typique du temps. Dans ce sentiment de l'importance suprême de la vie d'action, le bourgeois trouvait l'utilitaire et l'évangéliste d'accord avec lui. A une époque où l'organisation pratique de la vie posait tant de problèmes, dans une société en transformation, il était naturel que les hommes, pour des motifs intéressés ou désintéressés, se concentrassent sur le monde réel de l'action et sur ses valeurs.

Le bourgeois, soucieux de la prospérité générale, demandait, aussi bien que l'utilitaire, que tout contribuât à « l'utilité générale ». Les utilitaires trouvaient la justification de toute activité seulement en sa capacité de contribuer « au plus grand bonheur du plus grand nombre » — et le « bonheur » fut, suivant Bentham, le père de l'utilitarisme, une chose qu'on pouvait mesurer quantitativement par un « calcul des plaisirs ». Pour l'esprit moyen, ce souci de l'utilité devint fondamental, et à la place du « calcul » très compliqué de Bentham il substitua le calcul plus pragmatique de la prospérité et du « bonheur » matériel.

Comme c'est la morale qui règle la vie active, nous trouvons que la morale tient une place prééminente dans la pensée de l'époque. Pour le bourgeois, de même que pour l'utilitaire et le protestant évangéliste, tout dans la vie devrait être subordonné aux considérations de moralité. John Stuart Mill nous dit que Bentham pensait et écrivait « comme si l'idéal moral devait non seulement être souverain — mais être seul : comme s'il devait être le seul maître de toutes nos actions et même de tous nos sentiments ¹ ». Nous verrons comment cette obsession de la morale, ce désir de prendre comme unique mesure de valeur les considérations d'utilité et de morale pratique, planaient sur le champ de la littérature.

Surtout au sujet de la nature de cette morale toutes les tendances maîtresses, les intérêts des groupes importants — la bourgeoisie, les utilitaristes et les sectes protestantes, — furent d'accord. La bourgeoisie, réclamant une société stable et disciplinée, préconisait une morale prudente et étroite, la suppression de tout ce qui pourrait nuire à la marche régulière des affaires pratiques — émotions fortes, préoccupations d'un ordre purement idéaliste, imaginatif, ou non pratique ². Dans un éloge des classes moyennes, qu'il fit en 1833 ³, Lord Brougham caractérisait avec clairvoyance les vertus bourgeoises quand il parlait des bourgeois « sobres, rationnels, intelligents, honnêtes et pratiques ». C'est l'idéal du « sens commun » que prônaient les classes bourgeoises.

L'idéal utilitaire de l'homme rationnel, contribuant au bonheur général par la poursuite intelligente de ses propres intérêts, amenait les utilitaires, de même que la bourgeoisie, à approuver « une morale raisonneuse, calculatrice et prosaïque ⁴ » et les mettaient d'accord avec les bourgeois pour condamner les intérêts dont l'utilité pratique n'était pas apparente, et surtout les émotions, les passions difficiles à discipliner.

On voit avec évidence combien cet idéal de la conduite bourgeoise et utilitaire s'accorde avec la morale puritaine des sectes protestantes. Les trois groupes trouvaient dans la tradition puritaine les éléments de leur morale — l'idéal de l'abstinence, de dis-

1. J. S. Mill, *Dissertations and Discussions*, V. I, p. 388.

2. Voir W. Sombart, *Le Bourgeois*, trad. fran. Paris, Payot, 1926, 2^e part., ch. VII, *Les Vertus Bourgeoises*.

3. Voir A. V. Dicey, *Law and Public Opinion in England during the Nineteenth Century*, 1905, p. 184.

4. E. Halévy, *Le Radicalisme philosophique*, III, p. 316.

cipline et de prudence, de répression des émotions et du côté sensuel de la vie.

Comme le démontre R. H. Tawney, dans son étude des relations entre la religion et la société capitaliste naissante¹, le puritanisme, estimant l'activité commerciale digne de développer le caractère chrétien, d'exercer les vertus chrétiennes, avait été, dès le XVII^e siècle, la morale particulière des classes moyennes anglaises. Le puritanisme laissa une impression ineffaçable sur la mentalité anglaise. Même après que son fondement religieux se fut affaibli, le point de vue moral puritain persistait, car il répondait parfaitement aux besoins des groupes bourgeois et ensuite des industriels. Le triomphe des classes moyennes au XIX^e siècle amena simplement la prédominance de la moralité puritaine qui avait été le point de vue traditionnel de ces classes, pendant des générations. « L'esprit victorien » était donc, sous bien des rapports, un simple épanouissement de certains éléments toujours présents dans le tempérament anglais. En effet, ceux qui affirment que les anglais sont un peuple essentiellement moral et moraliste font remarquer la fidélité constante d'une grande partie de la nation anglaise à l'attitude puritaine en face de la vie — malgré les « Restaurations » et les « Régences ».

Les victoriens anti-religieux eux-mêmes, malgré leur rationalisme et leur mépris des institutions religieuses, acceptaient la morale puritaine. D'après la brillante analyse d'Élie Halévy² des raisons qui font converger l'utilitarisme et l'évangélisme, nous apercevons que ce sont les éléments de la morale puritaine qui leur permettent de s'harmoniser et de se confondre dans l'état d'esprit général. La loi du travail, du devoir de sacrifier un plaisir présent à l'espoir d'un plaisir futur, introduit dans le Benthamisme « un indéniable élément d'ascétisme ». Ainsi l'utilitarisme vient se ranger au côté des sectes protestantes, avec les intérêts industriels, sous la devise du puritanisme.

C'était alors dans le bourgeois, sobre, rationnel, pratique et « respectable » que l'époque victorienne trouvait son type idéal. En effet, on a remarqué que le terme *bourgeois*, comme le terme *middle class* en anglais, évoque maintenant un caractère et un tempérament plutôt qu'un rang social. Et ce qui est très important, *ce tempérament, que louait l'âge victorien, est foncièrement anti-*

1. R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, 1926, p. 211.

2. E. Halévy, *op. cit.*, T. I, pp. 555-559.

esthétique. Il est significatif que presque toujours les écrivains qui parlent des bourgeois, des utilitaires, des puritains, des protestants évangéliques, trouvent nécessaire à un moment donné de remarquer l'opposition entre le tempérament qui pouvait s'adapter à leur idéal et le tempérament d'artiste. Ce n'est pas par le hasard d'une antithèse rhétorique que, dans son éloge des classes moyennes, Lord Brougham choisit, pour l'opposer aux qualités bourgeoises, une métaphore symbolisant la capacité d'apprécier les aspects gracieux de la vie ¹. De même, Sombart et Gretton, dans leurs œuvres sur le bourgeois, reviennent souvent sur ce contraste entre le tempérament bourgeois pour lequel seules la morale et la vie pratique importent, et le tempérament esthétique, pour qui la vie pratique est subordonnée à l'imagination et à l'art. Gretton, par exemple, souligne chez le bourgeois le dédain de toute activité consacrée à la culture intellectuelle ou artistique.

« La nouvelle classe industrielle, à son tour, semblait exagérer ses caractéristiques et faire une vertu du manque d'éclat, de la dévotion aux affaires, du mépris des grâces et des loisirs de la vie ² ».

Halévy signale ce même trait bourgeois :

« Non seulement donc le souci de s'enrichir ne laisse pas à cette bourgeoisie les loisirs nécessaires pour apprécier ou cultiver les beaux-arts, mais elle éprouve à leur égard un sentiment d'hostilité réfléchie. Car le protestant piétiste est un iconoclaste, qui considère comme entachée de paganisme toute tentative faite pour idéaliser la nature sensible ³ ».

Dans le mouvement théologique et religieux du temps nous trouvons les mêmes tendances anti-esthétiques.

« Les protestants évangéliques n'exagéraient pas assurément la valeur du côté esthétique de la nature humaine, et le mouvement de la Haute Église, (High Church), considéré d'un certain côté, était une révolte contre ce mépris du goût, commun à la philanthropie et à la religion de 1834 »... (dont les attitudes dominaient, nous dit l'écrivain, jusque vers 1870). « L'horreur des utilitaires ardents pour la déclamation, le sentiment, ou de vagues généralités ne diffère pas beaucoup du dégoût qu'on peut observer chez quelques-uns des plus capables

1. Voir Dicey, *op. cit.*, p. 184.

2. R. H. Gretton, *the English Middle Class*, 1917, p. 225.

3. E. Halévy, *Hist. du peuple anglais*, T. I, p. 461.

et des meilleurs parmi les maîtres Évangéliques pour tout ce qui est indéfini, vague ou mystique ¹ ».

De même, Sir Leslie Stephen trouve à la base de la philosophie utilitaire un tempérament prosaïque, en contraste avec le tempérament poétique.

« En premier lieu, le contraste entre les utilitaires et leurs adversaires est presque le même que le contraste entre les aspects poétiques et les aspects prosaïques du monde en général ² ».

Un autre interprète de l'utilitarisme, Emory Neff, parlant des utilitaires déclare :

« Dans leur désir de purifier la raison en la libérant des influences troublantes, ils se méfiaient des émotions, étaient indifférents ou hostiles à la poésie et à la religion ³ ».

Ce fut peut-être jusqu'à un certain point le zèle du propagandiste qui poussa Bentham à une déclaration aussi exagérée que la suivante, mais elle symbolise l'indifférence et même l'hostilité de la pensée utilitaire envers les valeurs esthétiques : — « le jeu d'épingles, à plaisir égal, vaut la poésie ». Il faut noter que Bentham mesurait le plaisir au point de vue de la quantité, non de la qualité.

J. S. Mill semble penser que Bentham faisait une grande concession aux arts qui s'adressent à la vue quand il dit que celui-ci « fut si loin de les mépriser que de temps en temps il reconnaissait qu'ils peuvent servir à des fins sociales importantes ⁴. »

Cette remarque nous amène à comprendre comment les utilitaristes, et leurs semblables les bourgeois, vont essayer de transiger avec l'art. John Stuart Mill lui-même qui s'est affranchi à certains égards de l'utilitarisme anti-esthétique, se rendit compte de l'incompréhension et du mépris des utilitaires pour la poésie. Il essaya même de leur prouver qu'elle avait une grande valeur, ⁵

1. A. V. Dicey, *op. cit.* p. 406.

2. L. Stephen, *The English Utilitarians*, v. II, p. 363.

3. E. Neff, *Carlyle and Mill*, New York, 1925 (Columbia University Studies in Eng. and Comp. Lit.).

4. J. S. Mill, *Bentham*, (article publié dans le *London Westminster Review*, août 1833, républié, *Dissertations and Discussions*, vol. I, 1859).

5. Par des articles dans le *Monthly Repository*, janvier et octobre 1833 ; v. *Dissertations and Discussions*, vol. II.

mais Mill à lui seul ne put détourner le grand courant qui emportait l'ère victorienne vers l'incompréhension et l'indifférence à l'égard des activités esthétiques.

Cette rapide esquisse suffit à indiquer le caractère général de l'attitude psychologique favorisée par la convergence des tendances dominantes de l'époque, s'adaptant elles-mêmes aux besoins de la société industrialisée. Partout même point de vue rationaliste et pratique, même orientation vers le réel, même préoccupation de la signification morale et pratique de toute chose, même idéal d'abstinence et de prudence, même mépris des activités désintéressées et non pratiques, même haine et même peur des émotions désorganisatrices, des passions et de la vie des sens.

Il est intéressant d'examiner de façon plus concrète comment ces tendances intellectuelles affectèrent l'attitude victorienne envers la littérature. Quelle image le jeune artiste de 1850 à 1870, environ, pourrait-il se faire de la mentalité de son temps et du public auquel il allait bientôt s'adresser ?

Il y a de nombreuses façons de se rendre compte des rapports entre la mentalité commune et la littérature. Le jeune écrivain a du rencontrer partout les points de vue dominants, — chez les gens de son milieu, chez ses professeurs, chez ses camarades d'école, à l'église, aussi bien que dans la littérature éphémère du temps. C'est dans la littérature périodique de 1850 à 1870 environ que nous puiserons les matériaux de notre étude. Dans les revues de l'époque, on trouve les attitudes courantes envers l'art exprimées de la manière la plus frappante et la plus vivante. Nous nous adresserons surtout aux critiques moyens, aux « reviewers » dont l'œuvre n'a jamais reçu de la postérité l'honneur d'être déterré — justement parce qu'ils ne se distinguaient pas du niveau moyen de leur temps.

Les années 1850 à 1870 nous intéressent particulièrement. Cette période vit l'épanouissement des attitudes et des tendances établies après 1832. De même, c'est à cette époque que la réaction de l'art pour l'art se formait parmi la jeune génération d'écrivains. L'idée de l'art pour l'art fut en effet une anomalie par rapport à l'opinion artistique générale dans l'Angleterre de 1860.

Si nous étudions le type de la mentalité à cette époque et l'attitude moyenne vis-à-vis de la littérature, c'est parce que l'artiste, et en particulier l'écrivain, du XIX^e siècle se trouvait lui-même en relation plus étroite qu'auparavant avec le grand public de son

temps. Avec le progrès du sentiment démocratique¹ et de la diffusion de l'éducation, le public des lecteurs augmentait et allait bientôt comprendre non seulement les hautes classes, mais la petite bourgeoisie et une grande partie du peuple. Plus qu'à aucune période antérieure de la littérature anglaise, l'attitude du grand public vis-à-vis de l'art eut une importance directe et immédiate pour les écrivains.

La fameuse lettre du docteur Johnson à Lord Chesterfield avait annoncé la fin du système aristocratique de patronage des hommes de lettres. Bien que Wordsworth, Southey et Thomas Moore acceptassent tous l'aide de quelques bienfaiteurs opulents — (forme de patronage qui n'a pas disparue, même en ces jours de public littéraire redoutable) — la forme de patronage personnelle caractéristique du XVIII^e siècle avait pratiquement cessé. Au commencement du XIX^e siècle, le patronage aristocratique était même condamné par l'opinion moyenne. L'État accordait encore à l'occasion, des pensions aux écrivains ou le poste de poète Lauréat, (« honneur » très dédaigné pendant de nombreuses années) mais cela n'avait pas d'influence sur la situation de l'écrivain moyen. Après 1815 les écrivains « n'appartenaient plus à la clientèle du roi ni de l'aristocratie. Ils ne dépendent plus que de leurs lecteurs. C'est pour eux que d'accord avec les éditeurs, ils fabriquent les produits dont ils supposent que la vente sera plus rémunératrice¹ ». « Les directeurs de théâtre et les éditeurs, intermédiaires entre l'auteur et le public, attentifs à diriger ou à suivre les goûts de l'un ou de l'autre, deviennent à la place de l'aristocratie et de la cour les véritables organisateurs de la société littéraire² ».

Les premières années du siècle virent la naissance des grandes maisons d'édition, comme celles de Constable, l'éditeur de Scott, ou de Murray, l'éditeur de Byron. Le grand succès populaire de ces auteurs et le nombre de volumes de leurs ouvrages vendus, prouvent que le public s'est déjà institué le « patron » puissant des lettres.

L'introduction des éditions de livres bon marché et la création des grands cabinets de lecture circulants mirent la littérature courante à la portée du grand public de lecteurs nouveaux³. Le

1. E. Halévy, *op. cit.*, T. I, p. 486.

2. *ibid.*, p. 475.

3. voir *ibid.*, page 483, sur l'extension du public en 1815.

grand succès de Dickens, au milieu du siècle, auprès de toutes les classes de la nation, et son sentiment d'être en rapport étroit avec son immense public caractérisent la nouvelle situation de l'écrivain du XIX^e siècle, si différente de celle de l'écrivain du XVIII^e siècle, sollicitant l'appui d'un protecteur des arts aristocratiques, ou s'adressant lui-même à un groupe relativement limité de lecteurs aristocratiques et cultivés capables de souscrire à la publication de son ouvrage.

Ce changement survenu dans la situation de l'écrivain au XIX^e siècle n'est pas sans une certaine importance pour expliquer le développement de la controverse de l'art pour l'art. Peu d'écrivains se trouvèrent aussi complètement d'accord avec leur public que fut Charles Dickens. Les biographies littéraires du XIX^e siècle et en particulier les lettres des écrivains du temps, révèlent le sentiment d'éloignement, sinon d'hostilité que beaucoup d'hommes littéraires éprouvaient envers le public, — même lorsque, comme dans le cas de Tennyson, la faveur du public leur faisait connaître la popularité.

Il est certainement faux de croire qu'il y avait moins d'esprits au XIX^e siècle qu'aux siècles précédents pour apprécier l'art à sa valeur. Le contraire est probablement plus vrai. Mais au XIX^e siècle, les artistes se trouvèrent en face de classes qui jamais auparavant n'avaient eu tant d'influence sur l'art ; ce n'étaient pas les connaisseurs cultivés de l'art, mais la grande masse inspirée par l'idéal bourgeois qui fixait le niveau du goût esthétique. L'artiste, qui n'est pas un « homme moyen », devait naturellement se sentir étranger à ce groupe large et hétérogène. Cela explique en grande partie le désaccord si caractéristique du siècle entre les écrivains et le public.

De ces changements naquit aussi le besoin de préciser les rapports de l'artiste vis-à-vis d'une société de plus en plus démocratique — besoin qui n'était pas aussi impérieux lorsque la littérature et l'art n'intéressaient qu'un groupe restreint et privilégié. D'une part, les écrivains étaient amenés à examiner leur situation en face de ce public énorme et dissemblable. D'autre part, une société démocratique qui accordait de plus en plus de puissance à la masse et qui voyait la littérature contemporaine atteindre une grande partie de la population, devait naturellement rechercher l'influence possible de cette littérature.

L'importance croissante du public de lecteurs se reflète dans le

développement extraordinaire de la littérature périodique — phénomène qu'on a regardé comme le trait le plus caractéristique de l'histoire littéraire anglaise du XIX^e siècle ¹. Les grandes revues furent fondées et elles devinrent les guides littéraires pour la grande masse du public.

Les conflits des premiers romantiques avec les critiques de la *Quarterly Review* et de l'*Edinburgh Review* montrent l'importance qu'avait déjà prise au début du siècle la critique des revues. Vers 1850, lorsque survint encore une période d'expansion de la littérature périodique et que l'on créa de nouvelles revues, comme la *Saturday Review*, le *Cornhill* et le *Macmillan's Magazine*, les revues s'étaient faites les intermédiaires puissants entre l'écrivain et le public ².

Mais ces organes de critique naquirent au moment où la critique du XVIII^e siècle, avec ses idées de « *décorum* » et ses exigences pseudo-classiques, avaient perdu son autorité. Comme nous le verrons, la critique conserva souvent le ton dogmatique du XVIII^e siècle et se regarda comme le « gendarme » de la « république des lettres », ou le « magistrat » prêt à juger le pauvre écrivain devenu l'accusé devant le tribunal. Mais la critique du XIX^e siècle, influencé plutôt d'une façon négative par le romantisme, n'avait pas de code critique fixe et inexorable. Par suite de l'absence de critères critiques précis, il était inévitable que le « reviewer » moyen se fit le représentant de lecteurs moyens ou bien, du moins, se plaça inconsciemment au point de vue de son public. Nous pouvons être sûrs que presque toujours les critiques ordinaires adoptent les points de vue courants ³. Les revues de 1850 à 1870 seront donc un moyen convenable pour juger l'attitude de l'époque vis-à-vis de la littérature.

C'est justement dans ces expressions diffuses de l'opinion moyenne que les jeunes écrivains, les partisans futurs de l'art pour l'art, prenaient leur idée du public. Quand plus tard ils firent des déclarations sur l'autonomie de l'art, ils avaient dans l'esprit non seu-

1. V. A. Thorndike, *Literature in a Changing Age*, Ch. II, et C. Saintsbury, *Hist. of 19th Century Literature*, Ch. IV, p. 166.

2. *ibid.* ch. 9, p. 378.

3. L'auteur de l'article sur la critique périodique, *Current Criticism*, dans la *Saturday Review*, le 9 oct. 1858, remarque avec raison l'uniformité d'attitude dans les revues littéraires du temps.

lement le souvenir des opinions d'un Carlyle, où même d'un Bentham, mais aussi les expressions, sinon aussi intelligentes, du moins plus représentatives, de la pensée moyenne, qui se trouvaient partout dans les revues. Naturellement leurs images de la nature de leur époque ne seraient pas parfaitement objectives et sans préjugé. Un lecteur de 1930⁵ connaissant la suite historique, au courant des développements sociaux et littéraires de la fin du siècle, peut trouver dans les périodiques même de 1860 certains signes d'un esprit nouveau et de l'affaiblissement des anciennes attitudes. Mais pour l'homme de ce temps là ces indications peu fréquentes étaient obscurcies par les expressions diffuses des idées et des points de vue dominants. Naturellement, les artistes devaient remarquer toujours les exemples les plus exagérés des attitudes contemporaines antipathiques. La chose importante, c'est que les revues de l'époque expriment si explicitement les attitudes dominantes vis-à-vis de la littérature, et que les jeunes écrivains éprouvèrent si souvent l'incompréhension contemporaine pour les vrais valeurs littéraires et artistiques.

En voyant comment l'esprit bourgeois et utilitaire se manifestait en littérature, en remarquant le piétisme, le mépris pour tout ce qui ne répond pas au « sens commun », la sentimentalité pieuse d'un côté et le dédain de toutes les activités désintéressées de l'autre, nous comprendrons pourquoi ces jeunes esprits artistes, nourris du romantisme, furent obsédés par l'idée fixe d'une opposition profonde entre l'artiste et l'homme moyen, le public.

Pour cette étude, nous avons plus spécialement consulté les périodiques suivants : *The Athenaeum*, *Blackwood's Magazine*, *The British Quarterly Review*, *The Contemporary Review*, *The Edinburgh Review*, *The Fortnightly Review*, *Fraser's Magazine*, *The London Quarterly Review*, *Macmillan's Magazine*, *The National Review*, *The Quarterly Review*, *The Saturday Review*, *The Spectator*, ainsi que d'une façon moins suivie pourtant, *Temple Bar*, *Cornhill Magazine*, *The Westminster Review*, etc. Plusieurs des revues citées furent fondées vers 1855, par suite de la faveur avec laquelle le public anglais accueillit la littérature périodique. Cette liste contient plusieurs revues d'un ton franchement religieux, puisqu'une si grande partie du public anglais était dominé par l'évangélisme ; ces périodiques, en donnant un ton pieux à leurs critiques littéraires, se plaçaient au même point de vue que la plupart des Anglais adoptaient en littérature.

Les citations faites dans ce chapitre ont été choisies parce qu'elles semblent fidèles aux tendances fondamentales et au ton général de la critique périodique victorienne. Nous cherchons seulement à signaler des idées et des attitudes qui se trouvent assez souvent répétées pour être considérées comme représentatives de l'opinion moyenne envers l'art. En même temps nous avons toujours choisi les citations les plus explicites et les plus concises ; on ne pourrait, d'après les citations suivantes, se faire une idée adéquate de la prolixité des « reviewers » à cette époque, ni de leur style verbeux. Les citations n'ont pas seulement la valeur d'opinions isolées ; derrière elles sont maintes autres remarques d'une portée pareille, maints incidents de la vie ordinaire qui reflétaient les mêmes attitudes d'esprit. Et pour qu'on ne reproche pas aux pages suivantes d'avoir exagéré le piétisme, le manque de compréhension de l'esprit poétique et littéraire, on doit se rappeler ce qu'a dit l'historien de la critique en Angleterre, George Saintsbury, que la critique anglaise entre 1830 et 1860 est médiocre à un point extraordinaire et presque incompréhensible ¹.

Étant donné que l'ère victorienne cherche à soumettre toutes les activités à l'épreuve de l'utilité, l'art dut aussi répondre à la question « A quoi cela sert-il ? » Inévitablement sous un prétexte quelconque, le critique s'occupe de la portée pratique d'une œuvre ; il aborde la littérature avec le même souci d'utilité, de l'effet matériel, que l'esprit du temps apportait à la vie pratique. Nous le trouvons presque toujours, ou explicitement exprimé, comme dans la citation suivante, ou implicitement entendu, le substratum de toute discussion. Le critique qui commence son article sur le roman contemporain en posant la question de « l'utilité » de ce genre littéraire, ne fait que donner une expression particulièrement explicite à une préoccupation générale :

« Quelle est l'utilité réelle des romans ? Ou bien ont-ils une réelle utilité ? Devons-nous les regarder comme dangereux ou, au contraire, conformément aux principes qu'ils énoncent et au temps passé à les lire ?... Faut-il condamner toute fiction *per se*, et sans s'occuper de la mode et du but poursuivi ? Ou bien faut-il faire de cette arme dangereuse une arme utile ? Telles sont les questions discutées par des personnes sérieuses qui ont adopté l'une ou l'autre conclusion... ² »

1. *Life of Matthew Arnold*, p. 56.

2. *London Quarterly Review*, juillet 1858.

En posant ces questions, le critique est très sûr que ses lecteurs comprendront ce qu'il veut dire par « utilité » et par « but », qu'ils sauront à quelle guerre il pense utiliser cette « arme ». Ne voyant dans la vie qu'une série de problèmes pratiques, le Victorien comprend naturellement que la seule utilité d'un genre littéraire c'est l'influence qu'il peut avoir sur la conduite des hommes, c'est d'être employé comme « arme » au service de la morale.

Nous pouvons voir un indice du vif intérêt qu'on prêtait à la question de l'utilité de l'art pour la morale dans le grand nombre d'articles sur l'art et la morale qu'ont publiés les revues anglaises entre 1850 et 1870. En consultant seulement les deux premiers volumes du catalogue des articles périodiques, « Poole's Index », ¹ à la rubrique « *Art and Morality* » (l'art et la morale) on trouve cité un nombre extraordinaire d'articles. La rubrique « *Objects of Art* » (Les buts de l'Art) comporte encore un assez grand nombre d'articles, de même que la rubrique *Ethics of Art* (l'« Éthique de l'art »). En consultant « *Literature* » au lieu « d'Art », on allonge encore la liste d'articles sur la morale ². Et il faut se souvenir que Poole's Index, surtout à cette époque, classe les articles d'un nombre assez limité de revues anglaises. En outre, le sujet est traité très souvent dans les revues sous des titres qui ne rentrent pas dans les catégories employées dans le catalogue. Souvent la nécessité de faire un compte-rendu donne au critique l'occasion de s'étendre sur cette question (toujours intéressante pour ses lecteurs, semble-t-il) de l'utilité, de la justification de l'art, et de la possibilité de le faire servir à la morale.

La plupart des articles ainsi intitulés ne témoignent pas d'une

1. *Poole's Index to Periodical Literature*, 1802 à 1881, W. F. Poole and W. Fletcher, Revised Edition, London, Kegan Paul, Trench, Trübner Co.

2. Puisque la plupart de ces articles n'ont de valeur qu'en tant qu'indice de l'intérêt pour la question des rapports entre l'art et la morale, j'en note ici seulement quelques uns. On voit par les dates que cette préoccupation n'est pas limitée à une décade ; les derniers articles sont déjà des réponses aux attaques des partisans de l'art pour l'art. Mais je voudrais souligner le fait que ces réponses entrent dans la tradition établie, et reflètent des idées longtemps acceptées sur les relations entre l'art et la morale : *British Quarterly Rev.* nov. 1849, *Ethics of Art* ; *National Rev.* jan. 1857, *Relations of Art to Religion* ; *Fraser's Mag.* juillet 1864, *Morals of Literature* ; *Saturday Review*, 15 sept. 1865, *Uses of Fiction* ; *Fortnightly Rev.* 15 sept., 1866, *Immorality in Authorship* ; *Contemporary Rev.* juin 1867, *Morality of Lit. Art* ; *Blackwood's*, oct. 1870, *On Fiction as an Educator* ; *Contemporary Rev.* mars 1870, *Art and Culture* ; *Fraser's Magazine*, mai 1870, *The Objects of Art* ; *Macmillan's Magazine*, octobre 1872, *Art and Morality* ; *Saint Paul's Mag.* jan. 1873, *Beauty and Duty* ; *Cornhill Mag.* juillet 1875, *Art and Morality*.

grande originalité de pensée. Ils se contentent de reprendre toujours les idées toutes faites de l'époque sur les devoirs de l'art envers la morale. Écrits presque toujours sur le ton pieux et quasi-prédicateur particulier à la littérature périodique d'alors, ils demandent sous une forme ou une autre, au nom de la morale et de la vie pratique, ce que demande à propos d'un poème de Tennyson, un critique du *Fraser's Magazine*, mai 1870 :

« Mais quelle utilité, quel plaisir ou quel intérêt peut y trouver le lecteur en général ? Comment une telle étude, si beaux et si poétiques que soient les mots de M. Tennyson, peut-elle élever son esprit, lui donner plus de force en face des problèmes de l'existence, ou éclairer ses sentiments ? »

On a tort de ne pas reconnaître une conscience admirable dans le sentiment victorien si souvent exprimé de la responsabilité en face de tous les « problèmes de la vie », problèmes éthiques, sociaux et politiques. En même temps, il est évident que ce sentiment estimable a fini par prendre une forme assez consciente et articulée d'opposition à l'art en soi. L'auteur de la citation précédente n'hésite pas du tout à montrer que pour lui « l'utilité », même le « plaisir » et « l'intérêt » du poème de Tennyson a très peu à faire avec « la beauté et la qualité poétique des mots ». La question, sans cesse renouvelée, de l'utilité de toute œuvre d'art, semble presque toujours supposer que la valeur poétique de l'œuvre ne mérite pas grande attention. Il est rare dans les compte-rendus de trouver, sauf pour des questions superficielles de technique des vers, des signes d'une reconnaissance de la valeur des œuvres au point de vue purement littéraire.

Or, pour que la littérature semble avoir de l'utilité, le Victorien a dû se convaincre qu'elle est capable d'influer directement sur la conduite des hommes. Et en effet, non seulement dans les articles cités dans le présent chapitre, mais dans presque tous les articles ordinaires du temps, on trouve comme substratum cette idée du pouvoir qu'a l'art, d'exercer une influence pratique. Nous trouvons l'idée répétée le plus souvent et le plus explicitement à propos du roman, — genre qui jouissait alors d'une nouvelle popularité. On ne cesse pas de remarquer « l'influence » possible du roman sur tout le monde :

« Une branche de la littérature qui exerce en tout temps une influence si considérable sur les hommes de loisir, sur les hommes d'affaires à

leurs heures de récréation, sur la jeunesse des deux sexes et sur le sexe féminin de tout âge, demande l'étude la plus complète et la critique la plus attentive de la part de ceux qui désirent comprendre ou qui aspirent à modifier les causes formatrices de l'humanité ¹ ».

Les critiques ne sont pas toujours d'accord sur le caractère de cette influence, mais on les trouve rarement sceptiques sur le pouvoir qu'aurait la littérature de modifier la conduite humaine et d'influer directement sur les mœurs :

« Quels que soient nos sentiments sur les romans, on ne peut douter de leur immense influence en bien ou en mal. Il n'y a peut-être pas d'instrument aussi puissant pour influencer les esprits de la plupart d'entre nous à une période très critique de notre éducation ² ».

De même, *The Saturday Review*, du 14 avril 1866, se lamente dans un article sur le roman, de la diminution (sic !) des romans didactiques, et constate de nouveau l'influence des romans.

« D'influer directement sur les mœurs » : le mot directement est employé judicieusement. Le Victorien pratique et matérialiste ne se serait pas contenté, à la façon d'un Baudelaire ou d'un Shelley, d'une influence spirituelle et indirecte de la littérature, agissant comme on dirait aujourd'hui sur le sous-conscient. On espérait une influence beaucoup plus directe et immédiate. Une scène dans un roman fut considérée comme capable de suggérer des résolutions orientant une vie toute entière :

« Nous sommes convaincus que, bien plus souvent qu'on ne croit, des âmes tremblantes et hésitantes entre le bien et le mal ont choisi le premier, grâce à une scène de roman rencontrée sur leur chemin au moment critique de leur histoire spirituelle ³ ».

Cette citation n'exagère pas l'opinion courante sur l'influence du roman. Le ton pieux, le tableau sentimental de l'âme humaine hésitant entre le bien et le mal, et plus tard des allusions à la tentation, aux douleurs subies et aux épreuves morales surmontées — vocabulaire et mentalité pieuse dictés par l'esprit puritain qui dominait la période — sont les clichés de la pensée victorienne.

Les phrases finales d'un article sur la lecture des romans (*Novel*

1. *National Review*, 1859.

2. *London Quarterly Review*, juillet 1858.

3. *National Rev.*, janvier 1859.

Reading) sont également typiques, à la fois du besoin éprouvé de justifier un genre littéraire et de la façon concrète dont on envisageait son influence :

« Peut-être que le commerçant qui, tous les matins prend le train à Brighton, serait plus dur et plus méchant, n'était le roman en trois volumes qu'il lit en chemin. Tous les sentiments du roman contemporain ne suppriment ni les mariages de convenance, ni les fraudes de la Bourse. Mais peut-être fait-il un peu, si peu que ce soit, pour modifier les deux. Nous savons ce que nous sommes avec les romanciers ; nous ne pouvons pas dire ce que nous serions sans eux ¹ ».

Cette foi — assez naïve, il faut l'admettre — mène quelquefois à des conclusions assez saugrenues. Ainsi nous trouvons dans un article sur *The Crystal Palace*, le Palais de Cristal, la corrélation suivante faite entre l'art et la conduite humaine :

« Qu'a fait l'art pour la morale de ses villes favorites ? Prenez Rome, Paris, Munich. A Londres, nous avons une naissance illégitime sur vingt-cinq ; à Paris ils en ont une environ sur trois, à Munich une contre une, etc... etc... ² »

S'appuyant sur ses statistiques, l'auteur de l'article critique l'exhibition des statues nues, et s'émerveille de ce que les artistes semblent croire qu'elles n'ont pas d'influence nuisible.

Insensiblement l'idée que la littérature tient son importance de son influence possible sur la vie pratique, égarera la critique littéraire qui adoptera à tort des attitudes semblables devant les problèmes de la vie et devant ceux de la littérature. Tel l'homme inculte qui ne voyant pas de différence entre la vie et l'art, crie pour avertir la victime dans une tragédie. Abordant la littérature avec l'esprit pratique et utilitaire qui régnait dans la vie, le critique moyen, au lieu de goûter le rythme émotionnel d'un livre, l'unité architectonique d'un roman, la beauté lyrique d'un poème, se soucie surtout de déterminer si le sujet de l'œuvre ne serait pas immoral dans la vie réelle : donc peut-être capable de suggérer des actions immorales aux lecteurs. Cette absorption de toute autre considération par le souci de l'effet pratique trouvait des expressions très variées, et plus ou moins extrêmes.

1. *Saturday Rev.*, 16 février 1867.

2. *London Quarterly Rev.*, octobre 1854.

Le fondement moral des jugements littéraires se révèle aussi bien dans les opinions sur la poésie contemporaine que sur le roman. La poésie impose inévitablement une certaine considération de technique, mais cela n'empêche pas la morale d'occuper le premier plan dans l'ensemble des articles consacrés à la poésie de 1850 à 1870. On peut s'attendre toujours à trouver au moins des allusions en passant à « la haute tenue morale » des poèmes, et on rencontre très souvent des articles entiers consacrés uniquement à l'étude de la signification morale d'un poème ou d'un volume de poésies ¹.

Au moment de leurs déclarations les plus extrêmes au sujet de la poésie, les partisans de l'art pour l'art auront sans doute devant l'esprit le souvenir d'éloges de la poésie aussi moralisateurs et pieux que celui-ci :

« Si elle est sincère et noble, la poésie élève l'âme, lui inculque des résolutions sublimes et généreuses, lui inspire une horreur instinctive pour tout ce qui est vil et grossier ; si elle est vide et fausse elle-même, elle abaisse et ronge insensiblement l'âme qui s'en nourrit. *Je regarde comme un bienfait inestimable pour notre génération de lecteurs d'avoir grandi à l'ombre de Wordsworth et de Tennyson, plutôt qu'à celle de Byron. Je crois qu'on ne peut pas exagérer les services qu'ont rendus à la moralité les descriptions de Lancelot et de Guinevère par Tennyson* ».

L'allusion à Tennyson et Wordsworth dans ce texte est aussi très révélatrice : nous voyons quels aspects de leur œuvre les faisaient admirer par les Victoriens. Si la jeune génération de poètes n'a pas voulu s'associer à l'enthousiasme de leurs compatriotes pour ces poètes, ce n'était pas parce qu'ils n'estimaient pas la haute valeur esthétique de leur poésie. Mais ils méprisaient justement ces aspects de leurs œuvres susceptibles de soutenir l'idéal populaire de la poésie édifiante.

Après 1850, Tennyson devient pour le Victorien le type du poète, le nom qu'on invoque en parlant de la perfection poétique. Les raisons de cette admiration si enthousiaste expliquent pourquoi les poètes plus jeunes proclamèrent leur mépris de la popularité et de l'opinion publique. D'ailleurs, c'est parce que les critiques n'appréciaient que la morale de Tennyson que plus tard ils furent incapables d'apprécier des œuvres aussi bonnes que celles de Tennyson

1. *Le British Quarterly Review* par exemple, consacre un article de trente huit pages à l'instruction morale qu'on peut tirer de la poésie de Wordsworth... janvier 1860.

au point de vue de technique, mais qui ne respectaient pas la morale conventionnelle. *L'Athenaeum* du 16 juillet 1859, fait un éloge des *Idylls of the King* (*Les Idylles du roi*) de Tennyson, qu'il estime « la meilleure et la plus artistique » de ses œuvres. Après lui avoir reproché, en passant, ses premières œuvres un peu trop purement esthétiques d'inspiration, l'article conclut sur un ton bien typique : Tennyson est appelé « le maître pur » et « raffiné » à qui la magie de ses créations « n'a pas fait oublier la saine morale ». L'admiration des victoriens pour l'œuvre de Tennyson était en grande partie le résultat de la sécurité qu'ils trouvaient dans sa saine morale. C'est sans doute avec l'assurance de satisfaire à la grande majorité des lecteurs contemporains que l'écrivain dans la *Macmillan's Magazine* de décembre 1859, s'est adressé « à tous ceux qui croient que M. Tennyson répond à l'idée d'un grand poète, par son influence morale aussi bien que par son génie intellectuel ». L'habileté du poète à exercer cette « influence morale » à inculquer sa leçon, est souvent plus prisée que sa perfection technique. « La morale pénètre profondément, les leçons vont droit au cœur, mais les enseignements sont aussi nets et nous nous élevons en toute certitude vers la région des hautes vérités »¹. Et combien de fois ils remercient le poète de s'occuper des questions morales et sociales à l'ordre du jour ! La réception la plus naturelle du Victorien, critique ou lecteur moyen, c'est de chercher la leçon que le poète a voulu donner. « Après tant d'enseignements reçus [des œuvres de Tennyson] » dit l'auteur d'un article sur *Les aspects moraux des 'Idylles du roi'*, « nous avons raison d'attendre quelque nouvel enseignement des *Idylles du roi* »². Dans cet article, nous trouvons exprimée, sous une forme plus nette qu'à l'ordinaire, l'idée du pouvoir que possède la poésie d'influer sur la conduite. Le critique se montre assez hardi pour nier que, par exemple, « l'histoire de Lancelot et Guinevère pourrait empêcher un homme ou une femme de pécher » mais « ce serait folie », constate-t-il, « de déprécier la profonde influence de la poésie, surtout la poésie la plus belle » sur la jeunesse. Cette foi dans l'influence de la littérature sur la jeunesse, cette façon de voir dans l'instruction de l'adolescence le rôle principal de la poésie, caractérisent la critique « victorienne ». Nous allons rencontrer très souvent dans les tirades des poètes

1. *London Quarterly Review*, 1855, *Maude and other Poems*.

2. *Macmillan's Magazine*, décembre 1859.

et des romanciers révoltés le refus net d'enseigner la morale à « la jeune fille ».

L'artiste doit être le prophète moral : la partie la plus élevée et la plus estimable de son travail, c'est « l'éducation, l'enseignement de son peuple »¹. Toutes les autres valeurs de la poésie sont secondaires. La poésie devint alors un outil, un moyen d'enseignement. Aussi l'on prête très peu attention aux aspects littéraires ou plutôt esthétiques de la littérature. L'opinion d'un critique de la *London Quarterly Review* : « Mieux vaut une philosophie rimée qu'une poésie frivole » exprime bien l'importance relative que l'époque accordait aux deux aspects de la poésie. D'après le ton de la masse des critiques du temps, cette déclaration signifie : « plutôt des leçons morales mises en mauvais vers que de la vraie poésie sans leçon morale apparente ».

Quand le Victorien rencontre en poésie un esprit nouveau, il n'oublie pas de rechercher toujours l'accent moral qui pour lui est l'essentiel. Ainsi, le critique de l'*Edinburgh Review* ne trouve pas la morale des poèmes de Robert Browning assez accentuée².

Pour le Victorien moyen, la littérature enseigne des idées éthiques ou bien elle est un moyen frivole de récréation. « Amusez-nous, mais ne vous arrêtez pas là... enseignez aussi. » « Enseignez ! » Voilà l'ordre des Victoriens au romancier et au poète.

Regardant le roman par les yeux de son semblable le critique, l'homme moyen ignore tout à fait les qualités objectives et esthétiquement désintéressées du roman. Comparée à toutes les autres critiques moralisantes faites aux romans de l'époque, même la critique suivante à l'adresse de Walter Scott — qui fut loué par d'autres critiques pour l'absence dans ses œuvres de tout ce qui pourrait offenser les convenances — ne semble pas extraordinairement fanatique. Elle montre que l'idée du roman didactique s'associait étroitement avec l'indifférence envers la valeur purement artistique. Le « reviewer » reproche à Scott d'avoir écrit « simplement comme un artiste ».

« C'est le grand défaut de Sir Walter d'avoir fait toute chose simplement comme un artiste ; rien sous l'impulsion d'un grand motif moral ».

La *Saturday Review*³ fait un pareil reproche à Scott, d'une façon

1. *Fraser's Magazine*, mai 1870.

2. *Edinburgh Review*, octobre 1864.

3. *Saturday Review*, 20 décembre, 1862.

moins brusque : « il n'avait pas de message particulier à adresser au monde... Scott n'avait pas d'évangile et, à vrai dire, ne prétendit jamais en avoir. » Le critique admet que Shakespeare n'avait pas le sentiment d'un « but intérieur », mais il constate que quand même chaque page de Shakespeare contient des aphorismes brillants !

Un exemple même plus frappant de la façon dont l'époque plaçait les considérations pratiques et matérielles au-dessus de l'art et de la sincérité artistique : le critique de la *Saturday Review* loue Scott d'avoir travaillé avec tant d'acharnement à écrire des romans pour payer ses dettes. Les romans, constate le critique, sont aussi mauvais que possible au point de vue littéraire, mais, déclare-t-il, en bon bourgeois, « payer ses dettes est un devoir plus élevé, que d'écrire de bons romans ». Et, ajoute le critique, « ils ont d'ailleurs le mérite négatif d'être seulement ennuyeux, ils ne sont ni offensants ni insultants ». Toutes les autres considérations l'emportaient facilement sur la question de la sincérité de la forme, sur celle des devoirs de l'écrivain envers son travail comme œuvre d'art.

La facilité avec laquelle le critique dispense l'auteur de tout devoir esthétique en faveur de ses besoins pratiques explique la position opposée et aussi extrême prise par les partisans de l'art pour l'art, qui diront que peu importe, si un artiste a payé ses dettes ou s'il a mené une vie respectable, la seule chose qui importe c'est de créer une belle œuvre d'art.

Et le critique qui se console du caractère ennuyeux des romans en se souvenant d'une façon si typique qu'ils ne contiennent rien d'offensant pour la morale, explique aussi les extravagances des jeunes esprits soucieux de l'œuvre d'art.

Le même dédain pour l'écrivain en tant qu'artiste, et pour le désintéressement artistique, est révélé par un critique qui, tout en prétendant ne pas réclamer le roman didactique, reproche à George Meredith de s'intéresser à l'histoire, à l'intrigue de son roman, sans avoir de leçon à inculquer.

« Nous allons jusqu'à croire que M. Meredith choisit ce sujet, non parce qu'il avait une leçon nettement définie à inculquer, mais simplement parce qu'il s'intéressait aux problèmes que présente l'éducation d'un jeune homme par rapport à l'autre sexe ¹. »

Le critique, d'accord avec son temps, n'apprécie pas le spectacle

1. *Saturday Review*, 9 juillet 1859.

du virtuose, se jouant des difficultés techniques. Le critique trouve extraordinaire qu'un romancier s'intéresse à une situation parce qu'elle offre une matière qui se prête au genre du roman, et non pas parce qu'elle suggère des leçons morales. Plus tard, dans les dernières décades du siècle, l'Angleterre allait voir des jeunes hommes qui dédaignaient tout-à fait l'attitude éthique, qui voulaient non seulement chasser la morale de la République des lettres, mais semblaient vouloir l'ignorer dans la vie même et ne voir dans la vie que de la matière littéraire.

L'obsession de la morale fut telle qu'à n'importe quel autre moment elle aurait inévitablement produit une réaction littéraire. Mais l'écrivain aurait pu peut-être mieux supporter le dédain des aspects esthétiques de son œuvre, si la morale à laquelle on les subordonnait n'avait pas été celle de l'ère victorienne. Quand le Victorien demandait une « intention morale » évidente dans la littérature, il ne faut pas croire qu'il se montrât prêt à accueillir tout livre ou poème qui s'occuperait d'une façon sérieuse et sincère des problèmes de la conduite humaine. Ce n'était pas la « morale » au sens général du mot qui l'intéressait ; il voulait, naturellement, la *morale victorienne*. Sombart observe que la morale bourgeoise se prête à l'hypocrisie, puisque c'est l'*apparence* de morale qui importe pour l'homme d'affaires. De même, il y a une hypocrisie latente dans l'attitude bourgeoise vis-à-vis de la morale en littérature. Les Victoriens, ayant atteint vers le milieu du siècle un certain équilibre, ne cherchaient qu'à éviter tout ce qui pourrait ébranler les idées établies. Ils ne voulaient pas que l'écrivain jetât de lumière sur les problèmes moraux si nombreux, qu'on n'avait pas résolus : ils voulaient seulement que l'auteur prêchât la morale établie.

La lecture des périodiques nous donne une idée du résultat assez ironique qu'a amené cette restriction mentale des Victoriens quand ils réclamaient de la morale en littérature. Beaucoup des plus doués pour la littérature ont été pénétrés par l'idée du rôle moralisateur et didactique de la littérature. Écoutant les exhortations des moralistes, et dégoûtés de l'injustice et la laideur de la civilisation industrielle nouvelle, ils employèrent très sérieusement la littérature comme moyen de critique sociale¹. Mais le critique moyen, quand il vantait l'efficacité de « l'arme » littéraire, n'avait envisagé que la défense de l'ordre établi. Quand les écrivains commencèrent à

1. V. L. Cazamian, *Le Roman Social en Angleterre*.

s'en servir pour détruire les sophismes acceptés et les mauvaises conditions sociales, la question ne lui sembla plus la même. Il fut poussé à des sophismes pour se tirer d'embarras. Ainsi, l'auteur d'un article sur « *La moralité de l'art littéraire* » commence sur un ton qui semble assez libéral, (en constatant une vérité dont tout ce livre ne montre qu'un côté très restreint des résultats historiques).

« Il est sans doute un peu (sic !) regrettable pour nous en Angleterre que notre mot moralité, plus spécialement dans ses rapports à la littérature et à l'art, ait pris un sens aussi étroit et arbitraire ¹ ».

Et il ne veut pas avoir l'air de réclamer une littérature prêcheuse, mais il suggère une définition de la moralité essentielle de la littérature, qui montre que pour lui la moralité consiste dans la fidélité aux idées acceptées. L'important, c'est que l'artiste respecte les « lois qu'une moralité naturelle a suggérées comme nécessaires à la préservation de la pureté sociale ».

Le critique victorien ne suppose pas que l'esprit artistique permette des réactions et des sentiments d'un ordre supérieur à ceux du niveau moyen. Donc, l'écrivain doit s'occuper de la morale — mais de la morale nettement convenable à son temps : qu'il ne la critique pas, qu'il n'essaye pas d'innover ! Après un début si encourageant, voilà qu'à la faveur de ces définitions un peu ambiguës notre critique finit par condamner, comme des révoltés contre les conventions sociales et la morale, entre autres George Eliot, Carlyle, Charles Read et Swinburne ! Il fait un grief à George Eliot de mettre son art au service de ses idées, non pas parce que son but didactique nuise à son art, mais parce que ses idées lui déplaisent, parce qu'elle « s'est mise en révolte consciente et déclarée contre les croyances, les opinions, les aspirations communes de son temps », surtout sur la question des droits de la femme. Il blâme Swinburne pour son « attaque hardie et ouverte contre les idées et les conventions que le sens commun de la masse des hommes considère comme sacrées ». Au fond, la « moralité essentielle » se réduit à la morale conventionnelle, aux idées du « sens commun ». Notre critique de la *Contemporary Review* pense au fond comme le critique du *Blackwood's Magazine* ², qui

1. *Morality of Literary Art*, *Contemporary Review*, juin 1867.

2. *Blackwood's Magazine*, juin 1855.

se plaint des idées trop libérales de Kingsley, et qui dit que le roman devrait représenter seulement le sentiment général sur les problèmes sociaux.

La plupart des critiques ne sont pas aussi francs dans leurs déclarations, mais tous veulent faire de la littérature une arme au service seul de la morale conventionnelle. Même quand ils louent, leurs restrictions révèlent la peur de tout ce qui pourrait ébranler l'ordre établi.

Dickens, par exemple, malgré sa grande popularité, n'échappe pas toujours à l'hostilité des critiques envers une littérature réformatrice. La *National Review* d'octobre 1858 félicite Dickens de la « pureté » de ses œuvres, de l'absence de toute suggestion immorale ou « inconvenante » aussi bien que de leur popularité auprès de la « masse ».

« Il n'y a pas d'écrivain anglais contemporain dont les œuvres soient lues aussi universellement par la maison toute entière, qui puisse plaire aux domestiques aussi bien qu'à la maîtresse, aux enfants aussi bien qu'au maître ».

Le Victorien s'inquiète, non seulement de ce que l'on va donner à lire aux « femmes et aux enfants » mais aussi, par suite du développement de la démocratie, de ce que les « basses classes » vont lire. Convaincu de la puissance du mot imprimé, il pense à l'influence que pourrait avoir n'importe quel livre sur les classes inférieures. Ainsi, le critique ne peut pas s'empêcher de reprocher à Dickens sa satire sociale de plus en plus âpre. Il craint que Dickens en faisant croire aux lecteurs que des maux « irrémédiables » sont « remédiables », « ne les pousse à des luttes vaines, à des révoltes ».

Le *Saturday Review* du 5 juillet 1857, dans un compte-rendu de Dickens, limite de même la mission morale et sociale de la littérature à la défense de l'ordre établi, n'admettant pas que l'écrivain critique les classes bourgeoises et les institutions établies.

Puisque la littérature ne doit pas innover dans le domaine moral et social, elle est ravalée au niveau d'un moyen à ressusciter des truismes. L'*Edinburgh Review* dans un long compte-rendu de treize volumes de poésie, parmi lesquels des livres de Bailey, Sydney Dobell, Alexander Smith, George Meredith et Matthew Arnold, attaque les poètes de deuxième ordre pour leur mépris de « toutes

sortes de conventions morales ou sociales » et déclare que la poésie a à faire surtout à des truismes ¹.

Ainsi, d'une part, le jeune écrivain vivant dans la société anglaise du milieu du siècle, entendait partout des discours pompeux sur le rôle élevé de la littérature comme force sociale et morale, des apologies du poète et du romancier comme des sages auprès desquels un peuple reconnaissant venait apprendre la vérité. D'autre part, notre futur écrivain remarquait une tendance à faire de l'écrivain l'humble serviteur des convenances et de la morale établie, à refuser d'accueillir les poètes et les romanciers qui, prenant leur mission sociale au sérieux, essayaient de détruire d'anciens maux, de remplacer des règles étroites et surannées par une nouvelle moralité plus raisonnable et plus humaine. Il pouvait concevoir des craintes pour l'intégrité de la littérature, puisque la société bourgeoise, tout en feignant de la respecter, n'y voyait qu'un moyen de consolider sa domination.

Le jeune littérateur, se détournant des critiques moralisateurs, devait aussi se méfier des formules qui pouvaient être prises pour une théorie de l'autonomie de l'art. Les critiques parlaient parfois d'un art « indifférent » aux questions morales ou sociales. Le *Saturday Review*, par exemple, dans l'article que nous venons de citer, est prêt enfin à libérer Dickens de toute besogne d'enseignement social. Mais le critique, craint-il que le zèle réformateur de Dickens ne le détourne de sa propre voie ? Pas du tout. Quand le Victorien enlève à l'artiste son rôle moralisateur, c'est pour reléguer son ancien mentor au rang d'un simple comédien. « Nous admettons que M. Dickens a une mission, mais c'est de faire ricanner le monde, non de récréer et de réhabiliter la société ». L'opinion publique victorienne n'offre à la littérature que l'alternative entre l'édification et l'amusement — et nous savons quelle estime une société bourgeoise et puritaine accorde au besoin d'amusement, côté si léger de la nature humaine. Mais il est très utile pour les critiques, quand ils n'aiment pas « l'enseignement » que leur offre un écrivain, de pouvoir réclamer uniquement une littérature « amusante ».

La jeune génération d'écrivains va très volontiers « laisser aux autres le travail d'enseignement et d'édification », comme le demande un critique, mais ils verront dans la littérature quelque chose de plus élevé qu'un moyen agréable de faire passer le temps.

1. *Edinburgh Review*, octobre 1856.

Ils seront doublement des révoltés : révoltés contre le souci dominant de l'ère victorienne de justifier la littérature par ses services envers la morale établie, et contre les écrivains réformateurs qui faisaient de la littérature un moyen de détruire les sophismes moraux et sociaux régnants, mais révoltés aussi contre l'idée de l'artiste comme simple amuseur. Pour la jeune génération littéraire ces deux attitudes envers la littérature étaient également fondées sur une indifférence complète à l'égard de la littérature en tant qu'art.

Il est difficile aujourd'hui — et surtout en France — de s'imaginer ce que signifiait pour l'artiste la subordination à cette morale victorienne. Dans chaque nation, à chaque époque, on trouve des idées, des aspects de la vie, que la société ne veut pas qu'on aborde. Pendant les crises religieuses, par exemple, il était dangereux pour l'écrivain de s'occuper de religion : de même qu'en Italie et en Russie actuellement certaines théories économiques sont censurées. A l'ère victorienne, les questions suspectes ne furent pas si nettement définies ; la « censure » prit la forme plus diffuse et d'autant plus dangereuse de l'opinion publique — et les Victoriens semblent avoir mis plus de « tabous » sur les aspects différents de la vie qu'à n'importe quelle autre époque.

Le « Victorien », par puritanisme, condamnait les instincts, se méfiait des émotions, et acceptait comme un mal inévitable la laideur d'une grande partie de la vie. Mais la force morale dure et intransigeante des premiers puritains lui manquait. Le Victorien fut plutôt un puritain sentimental, qui n'avait pas le cœur de regarder les aspects de la nature humaine et de la réalité qu'il condamnait. Aussi on fit tacitement semblant d'ignorer une grande partie de la vie humaine. L'artiste, pour être vraiment un homme de son temps, comme on le réclamait, dut taire maints aspects de la vie réelle, détourner les yeux de la réalité pleine et entière. Le Victorien trouvait répréhensible toute apparence d'immoralité dans la vie même : il défendait aussi qu'on en parlât dans la littérature, qu'on utilisât de telles situations comme sujets littéraires.

Un recul de cinquante années donne un certain caractère comique aux plaintes des pauvres « reviewers » contre ce qu'ils appellent les éléments « déplaisants » et « pénibles » des œuvres qu'ils critiquent : mais pour l'écrivain du temps l'agacement produit par une telle timidité, un tel désir hypocrite de fermer les yeux sur les faits de la vie, masquait certainement l'humour de la situation.

Un compte-rendu de l'« *Ordeal of Richard Fervel* » de George Meredith, commence par une plainte contre le caractère « pénible » du livre :

« Cet *Ordeal* est le livre le plus pénible qu'on puisse jamais imposer à un lecteur ».

Suit un résumé du livre qui montre que le critique reconnaît la puissance du livre ; mais sa dernière phrase exprime l'espoir que l'auteur produira quelque chose de plus « plaisant » la prochaine fois !

De même, la *Saturday Review*, du 14 avril 1860, se plaint des éléments « pénibles » et « déplaisants » de *The Mill on the Floss* de George Eliot.

« A notre avis, le défaut de *The Mill on the Floss*, c'est qu'il renferme trop de choses pénibles... Nous espérons que Georges Eliot nous donnera un jour un récit moins pénible et moins décousu ».

The Quarterly Review d'octobre de la même année reprend le même thème du « déplaisant » dans les romans de George Eliot :

« Et dans les écrits de George Eliot on regrette bien des choses de ce genre. Elle fait ses délices de sujets déplaisants — de la description de choses répugnantes, grossières et dégradantes... Si telles sont, comme les admirateurs passionnés de l'écrivain pourraient nous le dire, les profondeurs de la nature humaine, nous ne voyons pas l'avantage qu'on peut espérer à les mettre à jour ».

C'était justement les « profondeurs de la nature humaine » que les Victoriens trouvaient « déplaisant » à regarder. Nous avons vu comment toutes les tendances de l'époque contribuèrent à fortifier la peur bourgeoise des côtés passionnels de la nature humaine. C'est naturellement surtout dans le domaine des relations sexuelles, que les limites imposées à la littérature victorienne furent gênantes à l'écrivain. Conformité à la morale victorienne finit par signifier soumission à la conspiration nationale pour nier l'existence d'instincts humains trop redoutés. Montrer les situations si complexes et si douloureuses que produisent les passions humaines, décrire les maux sociaux du temps, c'était démentir l'image rose que réclamait le victorien d'une nature humaine simple, raisonnable et sentimentale.

L'ère victorienne excusait souvent les limitations imposées à la littérature en prétendant que l'innocence des lectrices exigeait ces « réticences ». L'image « officielle » de la femme, créature angélique, complètement ignorante de toute la vie en dehors de ses aspects les plus roses, fut une manifestation tenace de la pruderie victorienne. Le « cynisme » de Thackeray — si bienveillant, suivant les critiques d'aujourd'hui — semble avoir troublé la représentation victorienne de la femme innocente, douce et soumise. Le *Blackwood's Magazine*, (janvier 1855) dans un compte-rendu très favorable des romans de Thackeray, ne peut pas s'empêcher de lui reprocher ses caractères féminins. Le critique constate, avec la plus grande solennité, que la femme est un être beaucoup plus éthéré que le sont les personnages de Thackeray. Et on était d'accord que la femme ignorait, et devait ignorer, la plus grande partie de la vie. La *National Review* nous montre ce que la femme connaît de la vie.

« Elle ne connaît que les routes les plus fréquentées et les plus sûres, avec quelques-unes des scènes les plus douces, les sentiers les plus jolis et les détours les plus pittoresques... tandis que les montagnes rocheuses et escarpées, les chemins rocailleux, les vallées sombres et les abîmes noirs et dangereux ne la voient jamais passer, c'est à peine si elle en rêve jamais en imagination ».

Peut-être qu'en un sens cette description de la bourgeoisie victorienne est exacte... ce qui n'a pas empêché les jeunes auteurs de s'insurger quand on leur demanda de régler leur art sur les réactions de cet être ignorant et sentimental.

On retrouve très nettement dans la condamnation unanime de la littérature française contemporaine, la pruderie des critiques moyens. Les tirades sans cesse répétées des revues contre la littérature française contemporaine, exprimaient la peur de l'Angleterre bourgeoise, éprise de stabilité et de conservatisme social, devant l'image d'une France, bouleversée par de fréquents changements politiques, en proie au désordre social depuis la Révolution Française. Redoutant toute influence française, l'esprit victorien se représentait la société française comme foncièrement immorale et libertine. La critique anglaise, toujours prête à jeter des anathèmes moraux, se donnait libre cours dans ses comptes rendus et ne faisait qu'affermir la légende de l'immoralité et du désordre de la France contemporaine.

Les revues reviennent à maintes reprises et avec ardeur sur l'immoralité française qu'elles considèrent comme un fait admis. Lorsqu'on ne se contente pas, comme la plupart des critiques, de dénoncer l'état désespéré de la nation française, on essaie, comme le critique du *Bentley's Miscellany*, (janvier 1862), dans son article sur « L'état moral des Français », d'expliquer *pourquoi* la France est si immorale. Et, en bon bourgeois anglais, il conclut que l'idéal de liberté et d'égalité a détruit « l'uniformité de la pensée morale » si chère aux Victoriens.

Dans la littérature française, les critiques croient toujours trouver le reflet du libertinage social en France. La *Saturday Review*, le périodique le plus puissant et le plus respecté de l'époque, ne se passe pas de revenir sur cette question. Le 5 avril, 1856, par exemple, son critique s'étonne qu'on ait enfin supprimé en France un roman, mais il trouve que ce livre n'est pas pire que tout le reste de la littérature française. Il demande à ses lecteurs de se rappeler « les œuvres que le public français non seulement tolère mais applaudit », de se souvenir « du manque de délicatesse, du cynisme, des théories malsaines affichées, des tableaux sensuels » qui se trouvent dans la littérature de ce malheureux pays ! Il dit que ce n'est pas la peine de supprimer un roman, quand des offenseurs de la « Religion, de la moralité et de la décence » tels que Gautier et Dumas fils sont populaires et acceptés. Le 5 juillet de la même année, la revue avertit ses lecteurs qu'en France

« Le théâtre, l'atelier, la presse vomissent, chacun à leur tour, un flot fétide d'impuretés qui empoisonnent l'atmosphère intellectuelle, corrompent et détruisent tout principe sain de vie morale ».

La prospérité de l'ère victorienne, l'équilibre social atteint vers 1850 eurent pour résultat un contentement national de soi, le sentiment que l'Angleterre était moralement supérieure à tous les autres pays, sentiment qui se révèle très nettement dans les comptes rendus sur la littérature française. Ainsi, en 1855, de nombreux comptes rendus de *l'Histoire de la littérature française au XIX^e siècle* d'A. Vinet, reflètent cette attitude envers la France. Même un article d'un ton un peu plus raisonnable comme celui de l'*Edinburgh Review* (janvier, 1855) prend comme un fait établi la supériorité morale de l'Angleterre, et déplore l'immoralité de la France. La *National Review* d'avril 1856, dans un article sur

le théâtre en Angleterre, proteste contre l'influence française qui s'y affirme.

Et quand on trouve un livre français à approuver, c'est sur le ton du *Blackwood's Magazine*, (2 août 1859) qui trouve le livre de Renan *Essais de Morale et de Critique* une exception « plaisante » dans la littérature française contemporaine.

Les critiques victoriens possédaient un vocabulaire étendu pour condamner au nom de la morale, et ils s'en servaient librement dans leurs comptes rendus de livres français. Ainsi, on trouve une attaque de trois colonnes sur *Salammbô* de Flaubert, au cours de laquelle le critique exprime sa répulsion pour ce monument d'immoralité française, par les métaphores les plus virulentes et les plus outrées. C'est en ces termes qu'il essaie de donner à ses lecteurs une idée du sujet et de l'état d'esprit de l'auteur :

« Si l'on pouvait mettre ensemble un temple chinois, une ménagerie, un parc-aux-cerfs et un foyer d'infection, un étudiant en médecine du type français le plus grossier pourrait, peut-être, sous l'influence de l'opium, et en se plaçant à un point de vue sensationnel, en écrire une telle histoire pour des lecteurs dépravés ¹ ».

C'est en pensant à la force de cette hostilité à la littérature française qu'on comprend en partie comment, pendant un quart de siècle, l'indépendance de l'art a pu être une des doctrines caractéristiques d'un groupe nombreux d'écrivains français sans exercer une influence considérable sur la littérature anglaise.

Nous avons insisté sur l'idée que se faisait le public du rôle et de l'utilité de l'art, parce qu'il nous semble que les partisans de l'art pour l'art se révoltaient avant tout contre ce point de vue général et diffus qui s'exprimait si agressivement de tous côtés. En s'opposant aux théories que soutenaient les défenseurs importants du rôle didactique de l'art, les partisans de l'art pour l'art réagissent en grande partie, non contre ces écrivains en particulier mais contre l'état d'esprit général que leurs théories renforçaient. Ainsi nous verrons que Swinburne dans *William Blake*, pense évidemment à certaines formules de Thomas Carlyle sur le but moral de l'art ; cependant Swinburne vise la mentalité bourgeoise, puritaine et « philistine » de son temps, plutôt que Carlyle spécialement, qui lui-même était l'ennemi des philistins.

1. *Saturday Review*, 7 mars 1863.

Il va sans dire qu'un âge de transition comme le XIX^e siècle devait produire une grande diversité d'opinions et que toutes les tendances dominantes de l'époque devaient avoir leurs contreparties, et provoquer des critiques et de l'opposition. Cependant, malgré la complexité de l'histoire intellectuelle du temps, notre esquisse — même simplifiée pour les besoins de l'analyse — des attitudes fondamentales et de leur signification pour l'art, demeure exacte. Même les écrivains qui luttèrent contre les effets desséchants de l'industrialisme et du matérialisme sur l'esprit national, — et la plupart des écrivains importants du siècle se trouvent dans cette catégorie, — étaient trop préoccupés par les problèmes pratiques résultant des changements économiques et sociaux, pour s'affranchir de la tendance à mettre l'art au service de la vie réelle. Ainsi la « réaction idéaliste et interventionniste » de 1830-1850 comme chez un Carlyle, un Dickens, un Kingsley, contre le matérialisme, le rationalisme du laissez-faire, la laideur, l'injustice et les misères du nouvel ordre économique, était d'accord avec l'époque pour utiliser la littérature comme un moyen « d'agir directement sur l'ensemble ou une partie des relations entre les hommes¹. » On peut remarquer aussi que l'émotivité ou plutôt la sentimentalité philanthropique de cette réaction favorisa certaines émotions sociales, mais changea peu à l'attitude puritaine du public pour les aspects passionnés de la vie.

Dès 1833, en plein triomphe de la bourgeoisie, Thomas Carlyle publiait son *Sartor Resartus* dans le *Frazer's Magazine* et commençait ses attaques contre le rationalisme et le matérialisme de son temps, qu'il répétait avec une violence et une amertume croissantes durant cinquante ans. Non seulement son émotivité et sa prose fougueuse, mais son transcendentalisme germanique, sa glorification de l'intuition et de l'imagination l'apparentent à son propre insu à Wordsworth, Coleridge et les romantiques (voir par exemple, ses *Miscellaneous Essays*). Les partisans de l'art pour l'art purent, dans la suite, accepter bien des anathèmes de Carlyle contre la mentalité de son siècle et ses plaidoyers en faveur des aspects imaginatifs et intuitifs de la vie.

Mais Carlyle, aussi bien que les autres hommes de son temps, était obsédé par les problèmes pratiques qui se posaient pour la société de ce siècle de transition. Calviniste écossais, élevé dans la

1. L. Cazamian, *Le roman social en Angleterre*, p. II.

forme la plus dure du protestantisme, il dépassait même son âge par son désir de subordonner toute la vie à la morale, et par son mépris des côtés sensuels de la vie. Chez Carlyle, comme chez des hommes inférieurs, cette préoccupation de la morale et des problèmes de la vie, produisit enfin une indifférence de plus en plus marquée envers les valeurs esthétiques de la vie.

Carlyle, remarquons-le, célébrait dans ses premiers ouvrages l'art et en particulier l'activité littéraire, qu'il opposait au matérialisme et au dédain rationaliste de l'art. Cette conviction, que l'art avait une mission spirituelle plus haute que de servir les intérêts d'une politique matérialiste, avait même amené Thackeray à employer les mots « l'art pour l'art » — mais pas dans son sens polémique — au sujet des *Miscellaneous Essays*¹ de Carlyle.

Carlyle fait une place au poète et à l'homme de lettres dans ses essais sur *Heroes and Hero-Worship*. Le « héros », d'après Carlyle, perçoit par intuition la réalité spirituelle derrière le monde illusoire des apparences. La littérature cependant est simplement un des moyens qui permettent au héros de transformer cette perception en vérité pratique et efficace pour le reste de l'humanité ; il aurait pu choisir une autre forme d'influence sur ses semblables, comme l'activité politique ou la prédication théologique. Pour Carlyle, le poète est, au fond, de la même catégorie et joue le même rôle qu'un « homme d'action ». Ainsi Carlyle peut mettre également un Cromwell et un Burns sur sa liste de « héros ». Dans ses essais, il souligne particulièrement les devoirs de moralisation et d'édification de la littérature, qui est pour lui une « arme » dans la lutte sans cesse renaissante contre le mal dans l'univers. Si Carlyle exalte le poète, lui rend les honneurs que le rationalisme voulait enlever à l'intuition, c'est parce qu'il croit, avec les Saint-Simoniens, que dans les temps futurs, le poète et l'homme de lettres guideront et instruiront la société, inspireront la marche de la civilisation comme ont fait les rois-héros et les prêtres-héros pour les civilisations passées.

Ainsi Carlyle appuyait de son éloquence inspirée et de son zèle prophétique la conviction générale de son temps que la littérature devait instruire et édifier. A maintes reprises, il semble prêter tout l'éclat de sa personnalité et de son style à la conception prosaïque

1. Voir plus haut. •

et littérale qu'on rencontre dans les revues ordinaires de l'époque ¹.

« La perception des valeurs artistiques ne fut jamais chez Carlyle, indépendante ni désintéressée » ². F. W. Roe, dans son étude sur *Thomas Carlyle* comme critique littéraire, nous dit que « cette attitude de Carlyle finit par être un préjugé en faveur de la littérature d'édification... il manquait de sympathie pour un homme ou un livre qui n'élevait pas sa nature morale » ³. Hostile à tout ce qui peut détourner l'homme des problèmes sérieux du temps, Carlyle condamne comme pur « dilettantisme », comme un simple appel au luxe et au plaisir, les beaux arts qui ne remplissent pas leurs devoirs d'enseignement et d'édification.

Ainsi Carlyle était pour les jeunes écrivains un exemple des restrictions que la conception didactique de l'art imposait aux jugements artistiques, même d'un esprit supérieur.

Le fait d'ailleurs qu'on voyait la jeune génération attirée par le côté esthétique de l'art dut pousser Carlyle à accentuer de plus en plus l'idée du devoir moral et social du poète. Il aboutit finalement à une attitude franchement — et cela veut dire chez Carlyle, exagérément — anti-esthétique. Une citation de George Saintsbury suffira à nous donner une idée des témoignages d'indifférence et même d'hostilité envers les valeurs esthétiques, exprimées avec sa violence habituelle, que nos jeunes écrivains rencontrèrent dans les œuvres de Carlyle, surtout après 1850.

« Cette prière au Diable dans les *Latter-Day Pamphlets* de s'enfuir

1. Dans le *Hero as Man of Letters* par exemple, nous trouvons presque un écho des revues moyennes que nous venons d'examiner :

« Est-ce que les livres accomplissent encore des *miracles*... ? Même le plus misérable roman de cabinet de lecture que les jeunes filles sottes des villages éloignés manipulent et lisent influent sur les fiançailles et le ménage de ces jeunes filles »

2. Le jugement tout particulier de Carlyle sur Goethe est typique. Il voyait avant tout dans Goethe le moraliste, " The teacher and exemplar of his age " (*Essay on Goethe, Miscellaneous Studies*). « C'est la doctrine et l'enseignement de Goethe qui ont gagné son cœur ». (L. Cazamian, *Carlyle*, 1913, p. 47).

Dans son essai sur *The Hero as Poet*, Carlyle n'admet pas la tendance à élever avec Goethe le Beau au dessus du Bien. Tandis que pour Goethe et Schiller le « perfectionnement est lié à la culture plutôt qu'à la moralité », pour Carlyle, « non seulement l'esthétique ne lui paraît pas une étude importante, mais il ne veut pas qu'on l'associe étroitement à la morale, surtout il s'oppose à ce qu'on substitue le culte du beau à celui du bien, comme le faisaient les Allemands ». (J.-M. Carré, *Goethe en Angleterre*, p. 113).

3. F. W. Roe, *Carlyle as a Critic of Lit.*, Col. Univ. Studies in Eng. and Comp. Lit., 1910, p. 26.

avec les pauvres Beaux-Arts... Carlyle la fait aussi. Il renchérit même sur la théorie platonicienne d'après laquelle la « Fiction n'est pas du tout une chose à permettre » — est « rarement à permettre » en tout cas. L'œuvre d'Homère était composée en tant qu'« Histoire »... Il adjure le « brave jeune anglais » d'éviter de préférence la littérature actuellement » — conseil que, comme tout le monde sait, Carlyle répétait seize ans plus tard dans son discours à l'Université d'Edimbourg. Et il ne changea jamais le point de vue qu'il venait d'adopter »¹.

Ainsi les jeunes écrivains voyaient un Carlyle en venir non seulement à idéaliser l'art didactique, mais finalement à mépriser et à condamner tout ce qui avait l'air de faire appel à l'esthétique. Si l'idée didactique de l'art, logiquement développée, aboutissait à l'hostilité envers l'art, la seule alternative semblait d'exclure logiquement et complètement de l'art toute idée d'un but moral.

Si les partisans de l'art pour l'art pouvaient partager certaines des critiques de Carlyle sur son temps, et néanmoins répudier ses idées sur l'art, leur attitude était encore plus compliquée vis-à-vis de Matthew Arnold qui, après sa nomination comme professeur de poésie à Oxford en 1857, se distingua comme critique formidable des tendances intellectuelles de l'époque. Nous verrons plus tard tout ce que certains des partisans de l'art pour l'art durent aux idées d'Arnold. Mais même les écrits de la fin du siècle qui montrent le plus clairement son influence, critiquent les formules où Arnold montrait sa sympathie fondamentale pour la préoccupation victorienne avec la morale.

C'est justement parce qu'Arnold partageait le ton moraliste de son temps qu'on n'a pas vu clairement qu'en bien des points il s'en dégageait. Arnold fournit un puissant appui au mouvement esthétique des dernières décades du siècle par ses attaques contre la bourgeoisie — contre les « philistins ». Car Arnold attaqua le matérialisme de son temps, non comme Carlyle, au nom de la moralité ou de la religion, mais s'inspirant de Goethe et de son admiration pour la civilisation française, au nom de la « culture », de la vie intellectuelle et artistique. A maintes reprises, dans des écrits comme la Préface de 1865 aux *Essays in Criticism*, l'essai sur la *Fonction de la critique*, l'essai sur Henri Heine², le livre *Culture and Anarchy* (1869), Arnold fit la guerre à la satisfaction qu'éprouvaient ses contemporains de la prospérité apparente et du progrès

1. Saintsbury, *Hist. of Crit.*, vol. III, pp. 498-499.

2. Voir *Essays in Criticism*, (1865).

matériel et à leur mépris pour la vie intellectuelle, pour les côtés culturels de la civilisation. Il fallait une période d'idées nouvelles et stimulantes, de respect de la pensée, prêcha-t-il, pour que l'énergie créatrice puisse s'épanouir à nouveau.

Arnold déclarait que c'était la « fonction de la critique » — et par ce mot, Arnold entend plus que la critique purement littéraire — de propager cette activité intellectuelle, de « connaître ce qu'on sait et ce qu'on pense de mieux dans le monde », et « de créer un courant d'idées vraies et fraîches » ¹.

La critique contemporaine ne peut pas remplir cette fonction, dit Arnold, parce que « des considérations pratiques s'y accrochent et la paralysent » ². Le désintéressement, voilà ce qu'il demande au critique. Il devrait « abandonner toutes les questions de conséquences et d'applications pratiques, questions qui auront toujours la prééminence qui leur est due », en Angleterre. Il sera un penseur courageux ne craignant pas de répudier des idées reçues. Cette image de la vie intellectuelle se mouvant dans une sphère à part, était en elle-même une conception audacieuse à cette époque éminemment pratique. Toutefois le plaidoyer d'Arnold pour le « désintéressement » en critique était la première condamnation puissante de la confusion entre les jugements littéraires et non littéraires, si caractéristiques de la critique du temps.

Dans *The Study of Poetry*, Arnold signale le danger de juger la poésie d'après les considérations étrangères et en certains de ses écrits, comme *On Translating Homer*, il donne aussi un exemple de critique purement littéraire, de discussion de problèmes littéraires, de questions de technique. Oliver Elton pense même que « les conférences d'Arnold donnèrent l'impulsion à toutes les discussions de ce genre » ³, après la médiocrité de la critique anglaise de 1830-1850.

Les partisans de l'art pour l'art reconnaissent Arnold comme leur prédécesseur en bien des points et leur allié dans la défense des côtés artistiques et intellectuels de la vie. Mais dans l'œuvre d'Arnold, prise dans son ensemble, c'est la préoccupation éthique qui l'emporte et tous les membres du groupe esthétique furent prêts à le combattre quand il parut, en dépit de certaines de ses propres

1. *Ibid.*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 19.

3. O. Elton, *Survey of Eng. Lit.* (1830-1880) ; London, Ed. Arnold, 1920, Vol. II, p. 72.

idées, se joindre à la confusion des valeurs artistiques et morales, caractéristique de la mentalité moyenne. Oliver Elton, qui a le mieux rendu justice à l'appréciation d'Arnold sur les valeurs artistiques, reconnaît néanmoins qu'il les regardait beaucoup comme des « moyens de gagner les hommes à la beauté morale et intellectuelle »¹. Arnold parlait de « beauté » mais ses « mots sacrés » sont « droiture » et « conduite » — c'est-à-dire il suit sur un plan plus élevé et plus idéaliste les préoccupations moralistes de son temps.

La poésie fut toujours pour Arnold au fond « une critique de la vie » (quoique le soin qu'il avait d'ajouter, « d'après les conditions qu'imposent à cette critique les lois de la vérité poétique et de la beauté poétique »²), montre son désir de tenir compte des qualités artistiques). « L'application noble et profonde des idées à la vie est la part essentielle de la grandeur poétique ». La poésie répond à la question, « Comment vivre ? »³

Arnold, décrivant les qualités poétiques, dans *The Study of Poetry*, à l'aide de phrases imprégnées nettement de morale — comme sa désignation d'un « haut sérieux » comme un élément essentiel de la poésie, révèle sa tendance éthique qui apparaît aussi dans sa critique d'auteurs individuels, — son appréciation de Wordsworth et de Gray, sa discussion sur la nature morale de Keats, son essai sur Shelley. Par ces formules qu'Arnold se plaisait à frapper, il doit avoir produit sur la jeune génération d'écrivains l'effet d'approcher de trop près l'interprétation littérale de l'effet moral de l'art, telle qu'on la trouve dans les revues moyennes du jour.

Dans les défenses de l'art pour l'art écrites durant les dernières décades du siècle, Arnold est pris souvent comme le protagoniste des idées opposées. Mais il serait erroné de voir dans ces expressions de l'art pour l'art surtout une réaction contre les théories d'Arnold, qui n'auraient jamais d'elles-mêmes provoqué une opposition si extrême. En effet, il faut remarquer qu'au contraire les déclarations très décisives d'Arnold sur sa croyance en la fonction éthique de l'art, dans des essais recueillis dans la seconde série d'*Essays in Criticism* (1881), sont, jusqu'à un certain point, une réaction défensive contre l'influence croissante de l'idée d'art pour l'art. Les partisans de l'art pour l'art attaquaient les formules

1. *Ibid.*, p. 57.

2. *Essays in Criticism*, Second series, 1881, p. 5.

3. *Ibid.*, p. 140.

d'Arnold, parce qu'elles renforçaient la tendance générale à oublier les valeurs purement artistiques de la littérature et *qu'elles paraissent se confondre avec l'attitude la plus extrême des « philistins » vis-à-vis de l'art*, qu'Arnold lui-même condamnait. Il nous faut donc toujours revenir non aux théories d'individualités comme Carlyle, Arnold ou même Ruskin (que nous étudierons plus loin), mais à l'attitude victorienne générale à l'égard de l'art, pour trouver la cause fondamentale qui amena la réaction de l'art pour l'art.

II

LA VOIE PRÉPARÉE

Les tendances vers l'Art pour l'Art dans le Romantisme avant 1850

L'OPPOSITION ENTRE LA PSYCHOLOGIE ROMANTIQUE ET LA PSYCHOLOGIE VICTORIENNE — ÉCART CROISSANT ENTRE L'ARTISTE ET LE PUBLIC — LA CONCEPTION ROMANTIQUE DE L'ART : LA CONTRIBUTION DE KANT ET LA PHILOSOPHIE ALLEMANDE — LES THÉORIES DE COLERIDGE QUI PRÉSENTENT DES CONCEPTS FAVORABLES A L'ART POUR L'ART — LA CRITIQUE ROMANTIQUE : WILLIAM HAZLITT, CHARLES LAMB, LEIGH HUNT — LA FORMULE DE HUNT : « POETRY FOR ITS OWN SAKE » — JOHN KEATS — A. H. HALLAM ET ALEXANDER SMITH.

L'esprit « victorien », nous avons vu, prit l'ascendant vers 1830. Mais pendant les trente premières années du siècle, la littérature anglaise, se développant selon sa propre courbe, s'était écartée de plus en plus de cet état d'esprit qui allait dominer. D'une part, le romantisme impliquait une attitude psychologique opposée au rationalisme et au puritanisme de l'ère victorienne. D'autre part, avec la conception romantique de l'art développée au commencement du siècle, on allait pouvoir plus tard arriver à rejeter l'idée de la fonction moralisatrice de l'art, et à accepter une théorie rendant l'artiste entièrement maître du fond comme de la forme de son œuvre.

C'est un lieu commun de définir l'attitude romantique comme essentiellement antirationaliste, comme, en ses termes les plus simples, une réaction contre le rationalisme formel du XVIII^e siècle. Élever l'imagination, l'intuition, les facultés mystiques et irrationnelles de perception au-dessus de la raison, voilà ce qui caractérise les penseurs romantiques depuis William Blake, qui offre peut-être l'exemple le plus extrême de l'élévation constante

de l'émotion sur la raison. Pour William Wordsworth, comme pour Samuel Taylor Coleridge et leurs successeurs romantiques, « toute bonne poésie est l'effusion spontanée d'émotions puissantes » ¹. Le poète doit avoir réfléchi longtemps et profondément, mais la valeur de son œuvre résulte de l'émotion, de la passion, du sentiment qui l'ont inspirée.

Les romantiques, en faisant des sentiments et des émotions les éléments les plus importants de la vie et de l'art, réhabilitèrent aussi les sens, exaltèrent la valeur de leur rôle dans l'expérience humaine. H. W. Garrod, Professeur de Poésie à Oxford, voit dans les théories de Wordsworth et de Coleridge qui produisirent les *Lyrical Ballads* en 1798, (le volume qui marque l'éclosion définitive du romantisme en Angleterre) avant toute « une revendication de la vie des sens » ². Même Wordsworth, chez qui on trouve un élément prononcé de rationalisme, démontre qu'un des caractères essentiels du romantisme est « la résurrection des sens et leur manifestation d'après les lois de la beauté » ³. N'a-t-il pas demandé dans sa Préface à la deuxième édition des *Lyrical Ballads*, que le poète suive le témoignage de ses sens, et qu'il emploie une diction qui l'exprime, sans s'occuper du langage conventionnel de la raison ou des règles conventionnelles de la poésie ?

Il est évident que ces éléments fondamentaux de l'attitude romantique s'opposaient directement à la mentalité de l'époque victorienne, que ce soit la continuation utilitaire du rationalisme philosophique du dix-huitième siècle ou bien le rationalisme pragmatique des bourgeois. En outre le goût des romantiques pour l'émotion et la passion, leur réhabilitation de la vie des sens étaient en désharmonie complète avec la crainte puritaine et bourgeoise de tout ce qui pourrait troubler l'équilibre social ou gêner le cours raisonnable et pratique de l'existence.

Wordsworth et Coleridge avaient évité un conflit ouvert avec leur temps parce qu'ils avaient réagi avec leur époque contre les excès de la Révolution Française. Leur conservatisme politique, social et même religieux, et leur orientation vers une attitude moralisante cachèrent à leurs contemporains, puis aux générations victoriennes, les tendances fondamentales de ce romantisme dont ils furent les premiers prophètes.

1. W. Wordsworth, *Prose Works*, éd. Grosart, V. II, p. 82.

2. H. W. Garrod, *Keats*, p. 127.

3. O. Elton, *English Literature (1780-1830)*, Vol. II, p. 115.

William Blake, vivant en dehors de son époque, avait déjà poussé l'attitude romantique jusqu'à son point extrême, mais il était resté inconnu ou bien on le regardait comme un « fou ». Avec la seconde génération de Shelley, Byron et Keats, cependant, l'inspiration renouvelée des idéaux de la Révolution Française agrandit l'esprit d'individualisme romantique, et le culte romantique de l'imagination, des émotions et des sens s'étendit. Ainsi, la seconde génération « oppose nettement l'artiste à son milieu. Elle porte l'ardeur à sentir et à imaginer jusqu'au degré où la moyenne des tempéraments perçoit pour l'équilibre de la personnalité une menace »¹.

En outre, l'esprit de rébellion sociale qui caractérisait la seconde génération des écrivains romantiques, — bien que chez un Shelley par exemple elle reposât sur une conception de la mission sociale du poète — aida à édifier la tradition du poète romantique comme un homme en révolte ouverte contre le système de valeurs de son temps.

Les vies et les poèmes de Byron, Shelley et Keats créèrent l'image du poète comme un être à part, vivant dans un monde moral à lui, demandant la liberté morale absolue, parce que la société comprend mal le poète ou bien est hostile aux valeurs qui, pour son intuition supérieure, sont de la plus grande importance dans la vie. Cette tradition d'isolement et de révolte morale produisirent certainement un effet décisif sur l'imagination des esthètes révoltés qui suivirent. Chez Byron et Shelley, cette révolte individualiste se mêlait intimement aux théories libertaires de la Révolution française. Vers la fin du siècle, cette attitude d'individualisme absolu s'était dissociée de la théorie sociale et passait pour la prérogative de l'écrivain en tant que poète ou artiste. Il est intéressant de faire ressortir que l'individualisme de l'art pour l'art est un développement curieux et spécial du mouvement pour l'indépendance individuelle, pour la liberté de parole et d'action qui prit naissance dans le libertairianisme du commencement du XIX^e siècle. Dans l'idée de l'art pour l'art, l'individualisme des premières générations romantiques est porté à sa dernière limite.

La formule romantique « n'avait été d'ailleurs vécue que par un petit nombre de tempéraments ; le grand public et la masse de la nation avaient suivi à distance ou étaient restés soit indifférents, soit hostiles »². Dès 1834, la fameuse préface de Henry

1. E. Legouis et L. Cazamian, *Hist. de la Lit. anglaise*, p. 960.

2. *Ibid.*, p. 1037.

Taylor à son *Philip van Artevelde* ¹ qui connut une popularité remarquable au milieu du siècle, marque la réaction en faveur de la raison et de la discipline contre la passion et l'expression débordante du moi d'un Byron ou d'un Shelley. Taylor condamne chez les premiers romantiques l'unique souci de l'émotion, de la sensibilité, de la beauté et de la mélodie des vers. Il les accuse de s'être tenus à l'écart de la vie ordinaire, — et il leur reproche de ne pas avoir cherché à enseigner « ce qui est rationnel et sage » pour la vie. Taylor souligne surtout la tradition de la poésie philosophique, qui vise à enseigner des vérités morales, telle qu'il la comprend chez Wordsworth et Coleridge.

On trouve cette hostilité aux tendances romantiques exprimé d'une façon même plus catégorique, dans la critique moyenne au milieu du siècle. Avec Sir Henry Taylor, le critique — et à plus forte raison le « reviewer » — n'aimait pas permettre au poète d'émotion débordante, le sentiment d'être une âme inspirée, isolée du monde et des hommes ordinaires ².

La critique victorienne devait nécessairement subir à un certain degré l'influence du romantisme. Mais, à maintes reprises, pendant tout le milieu du siècle, on voit comment la défiance dominante vis-à-vis de l'émotivité et de l'individualisme romantiques faisait mal accueillir les débuts de la majorité des écrivains qui continuaient la tradition romantique, même sous une forme modérée.

Ainsi, après 1830 en Angleterre, nous trouvons deux mentalités opposées, florissant et suivant leur courbe particulière de développement : l'attitude romantique d'une minorité qui se nourrissait avant tout de littérature, et l'attitude pragmatique, rationaliste, du bourgeois et de la société victorienne. Or, l'idée de l'art pour l'art, telle que nous la trouvons exprimée en Angleterre et en France, implique presque toujours un sentiment de séparation entre l'artiste et la société dans laquelle il vit. Sentant le public entièrement étranger à sa manière d'être, l'artiste en défiance finit par proclamer sa complète indifférence et son indépendance

1. Henry Taylor, *Philip van Artevelde*, 1834.

2. V. par exemple, l'attaque contre le « mysticisme et folie » de *Men and Women* de Browning, dans le *Saturday Review*, 24 nov. 1855, ou le compte-rendu des poèmes de Coleridge dans l'*Athenaeum* 21 août 1861, ou la condamnation de « l'individualisme », de l'exaltation du « moi » chez Elizabeth Barrett Browning dans l'*Edinburgh Review*, oct. 1861.

vis-à-vis du public : la séparation de fait entre la société et l'artiste devient alors une doctrine. En Angleterre où les écrivains ne forment pas de groupes sociaux distincts, mais vivent dispersés et ont coutume de s'identifier avec la classe ou avec le groupe politique ou religieux auquel ils appartiennent, il fallait que cette opposition s'exaspérât pour qu'une idée comme celle de l'art pour l'art pût prendre une importance même momentanée.

Ces tendances romantiques, auxquelles les victoriens s'opposaient d'instinct, les partisans de l'indépendance de l'art allaient par réaction les reprendre et les accentuer. La révolte romantique des passions et de l'imagination contre la raison prendra un caractère plus aigu même qu'à la seconde génération des poètes romantiques. On fera de l'expérience émotionnelle une fin par elle-même. Les esthètes révoltés se croiront obligés spécialement d'exprimer dans l'art, la vie sensible et passionnelle qui semble aux victoriens puritains facilement immorale et indisciplinée. Et ces exagérations de l'attitude romantique se combineront avec un esprit d'individualisme complet, de révolte morale, de séparation absolue entre l'artiste et son milieu, toutes choses qu'avait préparées avant tout la seconde génération de romantiques.

Jusqu'ici nous avons considéré simplement la préparation des romantiques à la révolte générale contre le Victorianisme et la préparation au sentiment général de séparation entre l'artiste et la moralité dominante. En étudiant spécifiquement la conception romantique de l'art et de l'artiste, nous verrons de nouveau que tout en ayant à maints égards un point de vue étranger à l'idée de l'art pour l'art, les deux premières générations romantiques préparaient les fondements théoriques sur lesquels on pourrait élever plus tard cette théorie.

C'est vers la philosophie allemande de la fin du dix-huitième siècle et du commencement du XIX^e, vers Kant, Schiller, Schelling, Schlegel et leurs successeurs, qu'il faut nous tourner pour trouver formulées d'une façon théorique la nouvelle attitude envers la vie et la nouvelle conception de l'art, typiques du mouvement romantique des débuts du XIX^e siècle.

Or, Rose Frances Egan, dans ses deux brochures sur *The Genesis of the Theory of « Art for Art's Sake » in Germany and in England*¹ a montré qu'on trouvait exprimées déjà dans « la philosophie critique

1. *op. cit.*

et esthétique allemande, de Kant à Frédéric Schlegel et à Schelling» différentes doctrines semblables à celles que les partisans de l'art pour l'art devaient proclamer à la fin du siècle. Cependant le mot « Angleterre » dans le titre de cette admirable étude pourrait induire en erreur, car l'auteur consacre toute son attention (sauf une exception que nous verrons bientôt) aux philosophies allemandes et ne traite pas de la *genèse* de l'idée en Angleterre, pas plus qu'elle n'indique comment les théories allemandes qu'elle présente ont pu pénétrer dans ce pays. C'est pourquoi, bien que nous ne traitions pas l'idée de l'art pour l'art spécialement au point de vue philosophique, nous croyons nécessaire d'indiquer que l'idée, l'indépendance de l'art, avec ses corollaires, telle que nous la trouvons formulée en Angleterre après 1850, ne provenait pas directement des philosophies de l'art allemandes.

L'histoire de l'influence des philosophes allemands sur les premières générations romantiques en Angleterre n'est qu'un exemple de cet axiome de littérature comparée : seuls les éléments assimilables à un moment donné passent d'une littérature à une autre. Les premiers penseurs romantiques cherchaient surtout dans les philosophies romantiques allemandes à fortifier leur révolte contre le rationalisme et à augmenter leur culte de l'intuition des émotions et des sens. Les écrivains anglais doivent beaucoup à la philosophie allemande, mais leurs emprunts prennent souvent un sens différent pour les applications spécialement mystiques, morales ou religieuses qu'ils en font ¹. Ainsi nous trouvons dans les œuvres des premières générations de romantiques anglais certaines idées semblables ou empruntées à la philosophie allemande, mais elles ne mènent pas nécessairement aux conclusions et aux doctrines esthétiques semblables à l'art pour l'art que Miss Egan signale dans les théories de Kant, Schlegel, Schiller et Goethe. A cause de cela, il faut se demander quelle importance on doit attacher à une allusion explicite à la doctrine de l'art pour l'art que signale Miss Egan ² dans les écrits inédits de Henry Crabb Robinson, une des sources importantes de l'infiltration de la pensée allemande en Angleterre.

Ce personnage intéressant était « l'homme de sa génération qui

1. Coleridge acceptait la distinction de Kant entre la raison et l'entendement, par ex., mais les préoccupations religieuses de Coleridge l'empêchaient d'accepter une théorie agnostique de la connaissance.

2. R. F. Egan, *op. cit.* Part. I, p. 14.

connaissait le plus à fond la philosophie et la littérature allemande », grâce à son séjour en Allemagne de 1800 à 1805 ¹. Il connaissait personnellement Goethe, Schelling, Schiller, Herder et Wieland. Robinson publia peu d'articles sur la littérature et la pensée allemandes, mais il fut l'intime ami de Coleridge, Wordsworth, Lamb, Hazlitt et autres parmi les premiers romantiques et il aimait à communiquer à ses amis sa connaissance enthousiaste de la pensée allemande.

Miss Egan relève chez Robinson deux rapprochements avec l'idée d'art pour l'art — rapprochements auxquels elle attribue une certaine importance ². D'abord une allusion à Robinson par Benjamin Constant dans son *Journal Intime*, immédiatement avant d'employer probablement pour la première fois en France la phrase « l'art pour l'art ».

Constant écrivait : « J'ai la visite de Schiller... J'ai une conversation avec Robinson, élève de Schelling. Son travail sur l'esthétique de Kant a des idées énergiques. L'art pour l'art sans but, car tout but dénature l'art, mais l'art atteint au but qu'il n'a pas » ³.

Pour nous, cet énoncé de l'idée de l'art pour l'art nous fait l'effet d'un résumé des idées de Kant ou Schelling que Constant avait entendues ce jour-là. Miss Egan cependant attache une importance particulière à l'allusion à Robinson et elle voit l'allusion à un travail sur Kant comme peut-être à un ouvrage de ce genre par Robinson. Toutefois elle déclare elle-même que le seul travail sur Kant auquel Robinson semble avoir pensé devait traiter uniquement de métaphysique et non d'esthétique.

Elle remarque aussi une allusion formelle à la doctrine de l'art pour l'art dans les écrits inédits de Robinson.

Robinson résume une conversation qu'il eut avec un jeune allemand le 6 juillet 1809 :

« Nous en vinmes à parler de l'application pratique de la science et des rapports politiques entre la littérature et le gouvernement. Winkelmann fit sur ce sujet une remarque qui mérite au moins d'être transcrite. Vos poètes et vos philosophes, dit-il, ont toujours été des Anglais et patriotes ou courtisans ; ils ont eu des vues et des fins qui donnaient un certain degré d'importance à leurs livres et leur donnait une supé-

1. F. W. Stokoe. *German Influence in the English Romantic Period*, 1783-1818. Cambridge Univ. Press. 1926, p. 53.

2. R. F. Egan, *op. cit.*, p. 11.

3. B. Constant, *Journal Intime*, p. 7.

riorité sur les écrivains des autres nations, mais cela les a rendus incapables d'atteindre le plus haut degré d'excellence. *Un pur poète n'a pas d'autre but que de produire une œuvre d'art ; un pur philosophe pas d'autre but que de construire un système de vérité abstraite.* »

Miss Egan suggère que ce passage est probablement le premier énoncé de l'art pour l'art en Angleterre, puisque « l'idée s'y trouve en substance, sinon formulée explicitement »¹. Elle croit que cette citation est tirée du manuscrit des *Réminiscences* de Robinson, écrites après 1845.

L'examen des manuscrits de Robinson actuellement dans la Bibliothèque du Dr William à Londres a prouvé que cet exposé est d'une date plus ancienne même que Miss Egan ne le supposait². Le passage ne se trouve pas à la page 94 du manuscrit des *Réminiscences* (d'après la référence de Miss Egan), mais à la page 94 de la transcription des lettres écrites d'Allemagne par Robinson. On trouvera la citation dans la lettre elle-même, qui se trouve parmi les manuscrits, datée du 6 juillet 1801. Donc l'exposé fut écrit en 1801 même et non en 1845³.

Nous n'attribuons pas toutefois une grande importance à cette découverte d'après laquelle Crabb Robinson, enthousiaste de la philosophie allemande et ami des premiers romantiques, a réellement entendu exposer en 1801 l'idée de l'art pour l'art et l'a même répétée dans une lettre de cette époque. Le fait présenté seul sans d'autres commentaires, induirait plutôt en erreur, car il pourrait faire croire que Robinson a été en quelque sorte l'intermédiaire de l'idée empruntée directement à l'Allemagne.

La citation, au contraire, a plutôt des implications négatives. Le fait que cette allusion à l'idée est plutôt isolée dans ses écrits

1. Même ceci pourrait jusqu'à un certain point être discuté ; car, d'après le contexte, il s'agit plutôt d'une indépendance de l'art par rapport à la politique que d'une autonomie plus générale de l'art.

2. Comme Miss Egan s'est trouvée dans l'impossibilité de vérifier les références au manuscrit de Robinson dans les notes à sa disposition, nous avons profité d'un séjour à Londres en 1928 pour consulter les manuscrits conservés dans Dr. William's Library, Gordon Square.

3. En effet, Robinson fait allusion dans ses *Reminiscences*, à sa conversation avec Winkelman. Il faut remarquer le peu d'impression que lui fit la définition du pur poète par Winkelman, car à cette allusion à Winkelman, il copie seulement dans sa lettre de 1801, un passage définissant les nouveaux philosophes allemands comme des « religionistes poetico-mystiques » et ne parle pas de l'exposé de l'art pour l'art. La date en marge des *Reminiscences* porte 15-8-47. *Ms Reminiscences* (160)-9(161)-10.

prouve seulement que Robinson n'était pas frappé par les tendances de l'art pour l'art dans la philosophie esthétique de ses maîtres allemands ¹.

Il suffirait de connaître les souvenirs publiés de Robinson et ce qu'on a écrit sur lui, pour savoir qu'il était trop imbu des conceptions morales et religieuses des Anglais de son temps ² pour pouvoir assimiler les doctrines de l'art pour l'art renfermées dans la nouvelle philosophie allemande — doctrines que Robinson avait entendu exposer, comme le *Journal* de Constant le prouve, non seulement par l'inconnu Winkelman, mais probablement par Schelling et autres. Robinson, par exemple, condamne l'effet que peuvent produire les spéculations de Goethe sur l'inexistence possible de Dieu, dans son *Faust*, « poème adressé au peuple » ³. Comme Coleridge, Robinson déplorait parfois « l'immoralité » de l'œuvre de Goethe. Dans une lettre à Wordsworth en juillet 1832, Robinson déplore que Goethe n'ait pas comme Wordsworth un vrai désir de faire du bien à l'humanité.

Le cas de Robinson prouve bien que les tendances morales et religieuses même des écrivains romantiques avancés de l'époque étaient trop ancrées pour qu'ils assimilassent les doctrines de l'art pour l'art que les philosophes allemands, comme nous le montre Miss Egan, avaient développées. Même quand on rencontre dans les écrits des premiers romantiques anglais — comme dans le cas de Coleridge, par exemple, — des expressions théoriques de l'autonomie de l'art, elles restent des moments isolés dans l'ensemble de leur œuvre, et n'ont pas une place importante dans leur poésie ou leur critique. L'influence de la philosophie allemande devait être plus indirecte.

C'est un fait d'une importance capitale, néanmoins, que le mouvement romantique du commencement du XIX^e siècle produisit une nouvelle conception de l'art qui rendit possible le développement ultérieur de l'attitude de l'art pour l'art. Bien que ce ne soit pas du tout

1. Il est curieux que dans sa lettre de 1801 Robinson termine le compte-rendu de sa conversation avec Winkelman (ils avaient abordé d'autres sujets aussi), par cette remarque : « Si je vous rapporte ainsi ce que j'entends à l'occasion, cela ne veut pas dire que je sois convaincu moi-même par de semblables assertions ».

2. Voir F. Baldensperger, compte-rendu de *The Correspondance of H. C. Robinson with the Wordsworth Circle* dans *Litteris*, vol. 5, n° 3, dec. 1928.

3. Stokoe, *op. cit.* p. 59, cité d'après *Typed Diary*, 23 nov. 1812.

l'unique source de cette nouvelle conception, c'est dans la philosophie allemande que nous trouvons formulés de façon théorique ces nouveaux concepts, qui, s'incorporant graduellement dans la conscience artistique et critique générale des pays européens, fournirent la base nécessaire pour l'idée de l'autonomie complète de l'art.

Pour soulever la question de l'art pour l'art, il fallait créer le concept d'« art », comme une activité autonome de l'esprit humain — concept absent des théories esthétiques avant le milieu du XVIII^e siècle. La contribution révolutionnaire de Kant à la philosophie de l'art consista précisément, dans sa *Critique du Jugement*, à établir la démarcation de la connaissance esthétique comme étant distincte de la sphère de la raison, des sens ou du sentiment moral.

Kant base sa théorie de l'autonomie de l'art sur l'idée que l'art, qui fait un appel concret et particulier aux sens et en même temps fait connaître le général et l'universel, est la synthèse entre l'entendement d'une part, qui reçoit des perceptions concrètes et individuelles, et la raison d'autre part, qui envisage des concepts abstraits et universels. On rencontre cette théorie sous diverses formes chez les philosophes allemands après Kant. L'art est la sphère dans laquelle se réconcilient l'universel et le particulier, le concret et l'abstrait, l'unité et la multiplicité, etc. Mais puisque l'art ne s'adresse ni aux sens, ni à la raison, mais les réconcilie, il suit que l'art existe dans une sphère autonome, et que l'art ne doit se subordonner à aucune des facultés ou des champs d'activité intellectuelle dont il est la synthèse.

La philosophie intellectualiste du XVIII^e siècle a ordinairement défini l'art par rapport à quelque autre intérêt humain — voyant dans le sentiment du beau un sens plus élevé de l'utilité, de l'harmonie morale, de la rationalité et trouvant naturel de considérer l'art comme un moyen subordonné à ces fins ultérieures. Pour Kant, c'est précisément l'absence de tout intérêt extérieur — pratique, logique ou moral — qui distingue le sentiment du beau de celui de l'agréable, du bon ou de l'utile, dans lesquels on n'apprécie pas l'objet, en lui-même, mais son adaptation à une fin ou à une utilité pratique extérieure.

Nous n'avons pas besoin à ce sujet de considérer en détail les corollaires que Kant et ses successeurs tirèrent de ces prémisses. C'est une nouvelle conception de l'art comme activité autonome et de la conscience esthétique comme faculté humaine particulière

— conception qui, pénétrant lentement dans les idées générales en matière d'art, permit plus tard de soutenir que l'art n'était pas seulement séparé, mais qu'il devait être entièrement indépendant de toutes les autres sphères d'intérêt et que la critique devait s'occuper uniquement de la perception et du jugement des valeurs esthétiques.

Il est intéressant de faire ressortir une autre doctrine kantienne. D'après sa définition du sentiment du beau, dès que l'idée de son adaptation à n'importe quelle fin pénètre notre plaisir en regardant un objet, notre sentiment n'est plus esthétique. Kant est ainsi amené à définir une œuvre d'art comme différente par exemple d'un objet d'art industriel en ce que celle-là ne suggère pas une fin ou un but clairement défini, mais possède ce que Kant appelle *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*. Il compare l'œuvre d'art à un objet dans la nature animée, une fleur par exemple, qui ne semble pas créée pour une fin spéciale et qui néanmoins produit sur le spectateur une impression de beauté et semble avoir une vie et un but pour elle-même.

Miss Egan a remarqué qu'avec les autres distinctions esthétiques de Kant, cette idée conduit inévitablement à la doctrine que l'œuvre d'art « existe en et pour elle-même, et non pour une autre raison »¹. Mais il faut remarquer que le transcendentalisme des successeurs de Kant a détourné en grande partie la philosophie allemande de cette voie ouverte par Kant.

Coleridge est l'écrivain anglais dont les théories poétiques et esthétiques eurent la plus grande influence, à la fois sur ses contemporains romantiques et sur les générations romantiques qui suivirent. Ses conversations inspirées, ses différents cours et articles philosophiques et critiques servirent ainsi d'intermédiaire en Angleterre à certains nouveaux concepts esthétiques de Kant et de ses successeurs². Coleridge ne construisit pas un système philosophique complet à lui, mais c'est probablement ce qui fit de ses théories la source fertile de si nombreuses tendances diverses. En

1. Egan, *op. cit.*, P. I, p. 39.

2. Pour les influences allemandes sur Coleridge et les autres romantiques, v. Stokoe, *op. cit.*, A. C. Bradley, *Poetry and German Philosophy in the Age of Wordsworth* (Manchester Univ. Lectures n° 10, 1909) ; Haney, *German Influence on S. T. Coleridge*, Philadelphia 1902. H. Nidecker, *Notes marginales de S. T. Coleridge*, *Rev. de Litt. comparée*, janv. avril, juin, oct. 1927 et avril 1930 ; A. C. Dunstan, *German Influence on Coleridge*, *Mod. Lang. Rev.*, Vol. XVII, juillet, 1922 ; Vol. XVIII, avril 1923.

considérant certaines des théories de Coleridge nous serons à même d'indiquer brièvement quels étaient les éléments essentiels de la nouvelle conception romantique de l'art, — (soit qu'elle dérivât de la philosophie allemande comme chez Coleridge, soit qu'elle se développât spontanément par suite de l'attitude romantique générale) — qui, en un sens très général, préparaient la voie en Angleterre pour accepter l'idée de l'art pour l'art.

Nous trouvons exprimés dans les écrits de Coleridge les nouveaux concepts tirés des théories de Kant sur l'art. Surtout les essais de Coleridge intitulés *On the Principles of Genial Criticism Concerning the Fine Arts* (1814) ¹ il emprunte à Kant ses distinctions, ses définitions et sa phraséologie. Coleridge distingue l'art de la science², fait, comme Kant, du plaisir la fin de l'art, établit les distinctions kantiennees entre l'agréable, le bon et le beau ³ et donne une définition kantienne de la beauté ⁴. Ces doctrines, nous l'avons vu, pouvaient servir de prémisses pour déduire la théorie que l'art a sa fin en lui-même, entièrement indépendante de la morale et de la religion — théorie entièrement opposée toutefois à l'attitude générale d'esprit qui se révèle dans l'œuvre de Coleridge prise en bloc. Nous remarquons une différence nette entre les discussions théoriques de Coleridge dans ces essais et le point de vue de sa critique littéraire, sans aller aussi loin que cet écrivain qui déclare, au sujet des influences allemandes sur Coleridge : « Il est douteux que Coleridge, en tant que critique littéraire, ait tiré le moindre avantage de l'étude de l'esthétique de Kant ... Dès que Coleridge abandonne la théorie purement formelle, disparaît toute « Zweckmassigkeit ohne Vorstellung eines Zweckes », toutes distinctions formelles entre l'agréable, le beau et le bon » ⁵. On pourrait dire que ces concepts restent passifs chez Coleridge et les premiers romantiques et ne devient actifs que plus tard.

Ce qu'il nous importe de noter toutefois, c'est que ces nouveaux concepts et en particulier l'idée de l'art et de la perception artis-

1. Publiés d'abord dans *Favley's Bristol Journal*. (v. *Biographia Literaria* edited with *his Aesthetical Essays*, by J. Shawcross, 2 vol., Clarendon Press, 1907. L'essai d'introduction de Shawcross sur Coleridge et la philosophie allemande et ses notes sont excellentes. Les notes renvoient à des passages du même genre dans les œuvres de Kant, v. Vol. II).

2. *Ibid.* p. 221 (v. Kant, *Kritik der Urteilskraft, werke*, v. 395).

3. *Ibid.* essay third, (*Kritik der Urteilskraft, werke*, v. 208).

4. *Ibid.* p. 243, (v. *Kritik der Urteilskraft, einteilung*, vii, p. 197-8).

5. Dunstan, *op. cit.*, p. 188.

tique, comme activité spéciale et indépendante, se trouvaient au moins exposés dans l'œuvre de Coleridge et qu'ainsi ils s'infiltrèrent dans la pensée des critiques romantiques venus après lui. Par exemple, dans la *Biographia Literaria* et dans ses *Lectures on Shakespeare*, les deux principales sources de l'influence de Coleridge sur la critique romantique postérieure, nous trouvons encore la nouvelle conception des distinctions entre l'esthétique et les autres sphères de l'esprit humain, mêlée aux préoccupations transcendentes et religieuses de Coleridge.

En plusieurs endroits de ses écrits, Coleridge définit la poésie et toute création artistique : « Cette espèce de composition qui s'oppose aux œuvres de science, en se proposant comme objet *immédiat* le plaisir, non la vérité »¹. Coleridge établit une distinction pénétrante entre les qualités morales et esthétiques, car il déclare que si la vérité — morale ou intellectuelle — doit être la fin ultime d'un poème, un tel but révèle simplement le caractère de l'auteur : c'est seulement « l'excitation d'émotion pour l'objet immédiat du plaisir à l'aide de la beauté »² qui fait d'une composition une œuvre d'art. L'absence « d'une fin ultime particulière », de vérité morale, n'empêche pas nécessairement la fin immédiate et essentielle, de plaisir³.

Par cette définition de la poésie, encore plus intransigente dans ses essais de 1814 que dans la *Biographia Literaria* de 1817, Coleridge rejette certainement l'idée que la fonction principale de la poésie est d'instruire. Ainsi, il reproche à la poésie de Wordsworth de vouloir élever moralement ses lecteurs. Un semblable dessein qui fait de la vérité la fin *immédiate* d'un poème, déclare Coleridge, convient mieux aux sermons ou aux essais moraux⁴. Le poète doit viser avant tout à faire plaisir, et c'est seulement par ce moyen qu'il peut espérer toucher moralement ses lecteurs. Tout en affirmant que l'effet esthétique doit être le premier souci du poète, Coleridge diffère du partisan de l'art pour l'art, comme sa critique l'indique, en ce qu'il n'est pas du tout indifférent à l'effet moral et religieux de la littérature⁵.

1. *Biographia Lit.*, (éd. Everyman) p. 164.

2. *Principles of Genial Criticism*, Shawcross ed., vol. II, p. 221.

3. *Biog. Lit.*, (éd. Everyman,) p. 165.

4. *Ibid.*, p. 240.

5. Si nous ne faisons pas attention que ces théories se trouvent dans un contexte qui exprime son point de vue moral général, nous pouvons interpréter très facilement certains exposés théoriques de Coleridge comme des expressions de

Par sa façon d'insister sur la communication du plaisir « à l'aide de la beauté », comme fin première du poète, Coleridge met de côté la confusion qu'on faisait au XVIII^e siècle entre les qualités morales et esthétiques. Une fois qu'on a déclaré l'effet esthétique le caractère distinctif de l'œuvre d'art, on a ouvert la voie à l'assertion que la communication du plaisir est l'unique fin de l'art ¹.

Ce qui est aussi important que cette introduction indirecte de l'idée du caractère autonome de l'art et des qualités esthétiques, c'est l'individualisme inhérent à la conception romantique de la création artistique. Même les premières apologies romantiques de l'affranchissement de la forme du conventionnalisme au XVIII^e siècle (comme les préfaces de Wordsworth à la seconde édition et aux suivantes des *Lyrical Ballads*), révèlent chez le poète romantique le désir individualiste d'exprimer sa vision personnelle, ses propres expériences sensibles et émotionnelles, sans l'intermédiaire d'aucune convention générale ou abstraite de forme ou de style.

La théorie de Coleridge sur la « forme organique » qu'il soutient dans la défense de Shakespeare (l'exception par excellence aux idées du XVIII^e siècle sur le decorum de la régularité « classique ») montre encore plus nettement que la conception romantique de l'art rend l'artiste maître absolu de son activité créatrice. Comparant l'œuvre d'art à un organisme naturel, Coleridge déclare que la forme de l'œuvre d'art doit être déterminée non par des règles imposées du dehors, comme dans une construction mécanique, mais par l'action de l'imagination poétique ou artistique, qui développe du dedans la seule forme convenable à la perception ou à l'idée en germe ². « Si l'on imposait une règle du dehors, la poésie cesserait d'être poésie », et deviendrait un métier mécanique, déclare Coleridge ailleurs ³.

l'art pour l'art. Mais ce serait une fausse interprétation. (Voir *Cambridge Hist. Eng. Lit.*, v. XI, p. 134.)

1. L'exemple le plus frappant en est l'usage que fit Edgar Allen Poe, de la définition, par Coleridge, du plaisir comme fin immédiate de la poésie, dans sa *Letter to B... on the Purpose of Poetry*, où Poe attaque Wordsworth et même Coleridge, pour leur défense de la poésie métaphysique, qui est une poésie « d'instruction ». Poe trouva sans doute dans la *Biographia Literaria* de Coleridge, qu'il cite dans cette lettre, certains éléments de sa théorie de l'art pour l'art. Il faut mentionner aussi que Poe connaissait un peu les philosophies romantiques allemandes. Voir M. Alterton, *Origins of Poe's Critical Theory*, Univ. of Iowa Studies, vol. II, n° 3, 1925, qui prouve que Poe connaissait les théories allemandes et montre aussi ce qu'il devait à Coleridge.

2. Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, p. 38.

3. *Biog. Lit.* ed. Everyman, p. 208.

Il ne restait qu'un pas à faire pour arriver à l'argument des écrivains postérieurs : que l'inspiration originelle du poète justifiait non seulement la forme, mais aussi le fond, dont la forme n'est que l'expression organique, et que l'expression de l'imagination poétique ne devrait pas être détournée ou gênée par des règles extérieures de moralité ou d'utilité, pas plus que par des règles extérieures de forme ¹.

On ne peut pas exagérer l'importance de l'exaltation romantique de « ce pouvoir synthétique et magique... l'imagination » ² que Coleridge, en termes semblables à ceux de Kant et de ses successeurs, définit comme une faculté séparée. Le XVIII^e siècle voyait dans l'art une « imitation de la nature » faite par l'artiste d'après les règles de son métier. Dans toutes les théories et dans la critique romantique, au contraire, nous trouvons la « glorification de la faculté créatrice du poète, l'idée que l'artiste et, par-dessus tout, le poète ont le pouvoir de créer... un univers spirituel, concret, autonome, indépendant et peuplé d'êtres vivants créés avant d'être représentés, comme le dit Coleridge des personnages de Shakespeare — sortis des profondeurs de l'esprit du poète » ³.

Il est vrai qu'en dernier lieu Wordsworth, Shelley et Coleridge défendaient la liberté absolue pour l'artiste d'exprimer son inspiration en affirmant la supériorité morale, philosophique ou religieuse de l'imagination poétique. Mais cela ne change rien au fait qu'en faisant du pouvoir créateur de l'imagination, plutôt que de « l'imitation », l'essentiel de l'art, ils faisaient « du poète romantique... son propre univers » ⁴, le centre et le maître de sa création artistique. Quand il le fallut plus tard, les néo-romantiques étaient prêts à rendre la suprématie de l'artiste encore plus indiscutable. D'une part, ils avaient accepté l'idée romantique de l'art comme la libre expression de l'expérience imaginative et personnelle des artistes ; d'autre part, ils avaient absorbé la notion introduite, sinon appliquée, par les premiers romantiques, de l'indépendance

1. Kant, par exemple, avait déjà suivi une direction de pensée analogue dans sa théorie de *Zweckmässigkeit ohne Zweck*. Il poussa l'idée de la nature organique de l'œuvre d'art jusqu'à conclure qu'un but extérieur moral ou intellectuel conscient entraverait le libre développement de la perception imaginative originelle, mais cette théorie chez Coleridge fait penser plutôt à la manière transcendante dont Schelling l'énonce.

2. *Biog. Lit.*, (éd. Everyman), p. 166.

3. L. Pearsall Smith, *Words and Idioms*, pp. 178-179.

4. H. Read, *Phases of English Poetry*, p. 131.

de cette expérience imaginative, ce sentiment artistique en dehors de la sphère de la perception morale ou intellectuelle. Ils étaient ainsi préparés à accepter une théorie qui, combinant les deux idées, déclarait que le poète, maître absolu de son activité d'artiste, ne devait fidélité qu'à son inspiration esthétique, et que son œuvre ne se justifiait en elle-même que comme un produit de cette faculté créatrice, sans égard pour les fondements moraux, sociaux, religieux ou autres fondements extérieurs de jugement.

Les premiers romantiques furent empêchés de justifier leur art comme activité *sui generis*, non seulement par leur ferveur sociale, mais aussi par la façon mystique avec laquelle ils regardaient l'imagination artistique et qui les amena finalement à négliger la distinction entre le bien, le vrai et le beau qu'ils avaient souvent reconnue en théorie. Ce qui fut plus important, par exemple, pour Coleridge dans la détermination de son point de vue général, que son usage des formules kantienne, ce fut sa sympathie pour les tendances « idéalistes » ou transcendantales de la nouvelle philosophie allemande, telle que Schelling l'exposa -- la conception d'une force spirituelle pénétrant l'univers. En effet, les développements transcendants après Kant ont modifié assez nettement la portée des théories de Kant sur la perception esthétique.

L'imagination, l'intuition poétique, donc, d'après Coleridge, Shelley, et Wordsworth (qui y arrive par des chemins philosophiques différents) ¹ deviennent un moyen de communiquer avec l'esprit unifiant, la puissance de bonté qui pénètre tout dans l'univers, particulièrement dans la nature.

Cette idée de l'imagination artistique comme moyen pour percevoir les forces spirituelles de l'univers est la base de la conception romantique de la fonction sacerdotale du poète. C'était en effet une conception inspirante. Sur elle reposait l'idée romantique de l'art comme la forme la plus élevée de l'activité humaine. Cette attitude vis-à-vis de l'art persista même après que sa base mystique fût affaiblie et écartée, et aida indirectement les partisans de l'art pour l'art à sentir que l'art en lui-même était quelque chose de sublime.

Une fois cependant qu'on admet cette équivalence entre la perception esthétique et l'intuition philosophique, l'art trouve sa jus-

1. V. A. Beatty, *William Wordsworth (University of Wisconsin Studies in Language and Lit. n° 17, 1922)*,

tification, non en soi, mais hors de soi, dans la réalité extérieure, pour laquelle il n'est qu'un moyen de connaissance ou une expression perceptible. Cette identification de la vérité poétique et philosophique conduisait, en particulier dans le cas de Wordsworth et Coleridge, à une idée intellectualisée de la poésie, qu'on concevait essentiellement comme un moyen d'enseigner la vérité philosophique. Ou, pour exprimer cette différence dans les termes philosophiques de Croce ¹, la vision poétique devenait pour eux vraie, non seulement comme une expérience émotionnelle de l'artiste, mais comme une vérité universelle et extérieure applicable dans le royaume de la pratique.

Naturellement, l'idée exaltée de Coleridge et de Wordsworth sur la fonction sacerdotale du poète était très différente de la croyance victorienne d'après laquelle le poète magnifiait les préceptes religieux et moraux de son temps ². La conception première des romantiques au sujet du rapport de l'art et de la morale, c'est généralement que la fonction et la justification de l'art est morale, mais que la poésie n'est pas nécessairement didactique ³. Néanmoins, leurs préoccupations générales des valeurs philosophiques, morales ou religieuses, donna aux théories des premiers romantiques et particulièrement de Wordsworth et de Coleridge un ton moral que la mentalité victorienne moyenne trouva en harmonie avec sa propre conception morale et didactique de l'art. Pourtant, même

1. Voir A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry*, pour une discussion des théories des premiers romantiques, du point de vue de la philosophie de Croce.

Voir aussi B. Croce, *Bréviaire d'Esthétique*, pour une discussion de l'autonomie de l'art.

2. Il est intéressant de noter, par exemple, la remarque de Wordsworth disant que la vérité religieuse, tout en étant très parfaitement appropriée à la poésie, celle-ci ne doit pas être jugée seulement d'après les idées qu'elle exprime : « il n'y a pas d'amants d'art qui se soient plus égarés que les gens pieux et les dévots ». (*Prose Works*, Grosart, v. 2, p. 110). De même Coleridge dit que l'unique ou la principale faute de son *Ancient Mariner* fut l'intrusion si nette du sentiment moral sur le lecteur, comme principe ou cause d'action « d'une œuvre de pure imagination » qui, dit-il, n'aurait pas dû avoir plus de motif moral qu'un Conte des Mille et une Nuits (*Table Talk*, 31 mai 1830).

3. Shelley fait cette distinction dans sa *Défense of Poetry*. Comme l'indique M. I. Solve, (*Shelley, His Theory of Poetry*, Univ. of Chicago Press) dans son œuvre aussi bien que dans ses écrits théoriques, Shelley s'écarte de plus en plus de l'interprétation morale, jusqu'à la préface des *Cenci* (1822) où nous rencontrons une définition presque uniquement esthétique de la nature de la poésie. Néanmoins, jusqu'à la fin, l'idée mystique et platonicienne de Shelley sur la vision poétique et sa ferveur révolutionnaire lui firent identifier la vérité poétique et la vérité spirituelle.

pendant le vivant de Wordsworth et Coleridge, Keats devait réagir contre leur moralisme et reprendre les prémisses que leur préoccupation des valeurs morales avait transformées.

Malgré la ferveur morale et sociale des premiers romantiques, la critique romantique contient aussi de nombreuses indications sur la tendance à considérer les valeurs purement esthétiques de l'œuvre d'art. Dans la critique, par exemple, de William Hazlitt, Charles Lamb, Leigh Hunt — tous profondément influencés par les théories de Coleridge — l'idée de l'œuvre d'art comme développement organique de la vision intérieure du poète est la base sur laquelle on s'appuie pour rejeter les règles critiques du XVIII^e siècle et pour ébaucher la méthode de critique impressionniste. Le critique cherche de plus en plus à se mettre en harmonie avec l'inspiration originelle du poète et à apprécier comment il l'a exprimée.

On rencontre dans l'œuvre de William Hazlitt des idées semblables à celles que les critiques de l'art pour l'art devaient proclamer plus tard. Hazlitt rejette définitivement tout but nettement moral en littérature ¹. Il condamne de même la critique moraliste. Ce n'est pas la dignité du thème ou du sujet, dit-il, qui fait la grandeur d'une œuvre d'art ; s'il en était ainsi, il suffirait de connaître le sujet d'un poème pour le juger ². Tout dans la vie est matière à effet poétique ; car l'effet ne dépend pas de « la valeur morale » du sujet ou « du bien produit » ³. C'est l'imagination poétique qui confère à un sujet son unité et son intensité, et ces qualités déterminent sa valeur artistique.

Pourtant, l'exécution n'est pas tout pour Hazlitt. Entre deux sujets parfaitement exécutés, le plus grand sera celui qui traitera le sujet le plus profond. La plénitude avec laquelle une œuvre d'art reflète la complexité des éléments de la vie est également importante, puisque la poésie passionnée est une émanation des éléments moraux et intellectuels, aussi bien que des éléments sensibles de notre nature ⁴. Bien que Hazlitt ne dissocie pas entière-

1. *Hazlitt on English Literature*. Essais édités par J. Zeitlin, Oxford Univ. Press 1913. *On the English Novelists*, p. 157.

2. *Ibid.*, *On Criticism*, dans *Table Talk*

3. *Ibid.*, *On Poetry in General*, p. 252 ; voir aussi la lettre pour défendre sa critique du *Coriolan* de Shakespeare, cité par Keats dans sa lettre du 13 mars 1891, p. 229, *Letters of Keats*, ed. Colvin.

4. *On Criticism : On Poetry in General*, p. 208.

rement l'art de la morale, nous le voyons pénétré du danger des interprétations morales et attentif à développer des considérations esthétiques.

Charles Lamb est un autre exemple important du rapprochement du point de vue des premiers écrivains romantiques avec l'attitude préconisée plus tard par les partisans de l'art pour l'art. Il démontre la tolérance de l'esprit critique des romantiques et la prédominance chez eux du désir *d'apprécier* sur le désir de juger. En effet, Walter Pater devait voir dans la critique et les essais de Lamb un des plus beaux spécimens de l'œuvre inspirée par l'art pour l'art. Cependant, tout en pratiquant le désintéressement esthétique, Lamb ne s'occupe pas d'exposer théoriquement son attitude esthétique. Néanmoins, cela caractérise le point de vue artistique de Lamb que, dans sa défense du drame de la Restauration ¹, il emploie de nombreux arguments que plus tard les défenseurs de l'art pour l'art devaient appliquer à toute la littérature. Il soutient que le monde de la comédie de mœurs est un monde à part, dans lequel les distinctions morales de la vie ordinaire n'existent plus. Cet essai, attaque très vivante contre l'obsession morale, aurait pu être écrit par un des partisans de l'art pour l'art de la fin du siècle.

Avec Leigh Hunt nous voyons encore comment la conception romantique de la création poétique, dérivée de Wordsworth et de Coleridge, permit de diminuer l'importance du but moral ou du jugement moral de l'art et d'en accentuer les aspects purement agréables ou esthétiques. Malgré son zèle de réforme politique et sociale, — zèle qui lui valut deux ans de prison — Hunt avait plutôt une attitude hédoniste vis-à-vis de la littérature. Dans la préface à son volume *Foliage*, par exemple, il rejette toute intention morale et déclare qu'il écrit pour son plaisir, — bien qu'il attribue à ses poèmes une signification morale accessoire. Ses poèmes en effet révèlent « une jouissance sereine et libre de la pure beauté, et un désir de raconter une histoire pour elle-même » ². Par son tempérament, par certaines qualités de son œuvre et de son style, comme par son attitude générale vis-à-vis de la littérature, Leigh Hunt ressemble aux écrivains « esthètes » qui défendirent plus tard l'art pour l'art.

1. Charles Lamb, *Essays of Elia* (1^{re} série, *On the Artificial Comedy of the Last Century*).

2. O. Elton, *op. cit.*, V. II, p. 227.

Au point de vue de l'histoire de la formule « l'art pour l'art », Leigh Hunt prend aussi une certaine importance, comme étant peut-être le premier critique anglais à employer une formule qui ressemble à celle de « l'art pour l'art », non seulement par sa forme verbale, mais aussi par son rapport avec l'auteur à qui Hunt l'applique et par le contexte dans lequel elle se trouve. Comme directeur de *The Examiner*, revue mensuelle publiée par lui et par son frère, Leigh Hunt défendit avec vivacité la nouvelle littérature romantique qui était encore loin d'être solidement établie. Le 4 juillet et le 13 juillet 1817, Hunt publia dans son *Examiner* une étude sur un petit volume de *Poèmes* de son jeune ami John Keats¹.

Hunt commence son article par indiquer qu'en ces dernières années « quelque chose qui n'était pas de la poésie a cédé à quelque chose qui l'est réellement ». L'école qui a existé depuis la restauration de Charles II, déclare-t-il, était « *plutôt une école d'esprit (wit) et de morale en vers qu'autre chose* ». Les poètes Lakistes furent les premiers à ranimer la poésie, déclare-t-il.

Une des meilleures preuves du retour de la vraie poésie dans la littérature anglaise est, dit-il, le petit volume de poèmes dont il rend compte. « *Voici un jeune poète s'abandonnant à ses impressions personnelles et se plongeant joyeusement dans la vraie poésie pour la poésie elle-même* ». ("Here is a young poet giving himself up to his own impressions, and revelling in real poetry for its own sake").

L'emploi de cette phrase "poetry for its own sake" (analogue, par exemple à la phrase de Pater "art for its own sake"), s'appliquant à Keats, dont il présente l'œuvre comme un exemple de « vraie poésie », par opposition à « l'école d'esprit et de morale en vers » du XVIII^e siècle, lui donne un sens qui sans être identique certainement à la formule « l'art pour l'art », s'en approche de très près.

JOHN KEATS.

Il est curieux que le premier défenseur des poèmes de Keats lui ait appliqué une formule si semblable à « l'art pour l'art », surtout que les écrivains qui lancèrent ce cri de guerre dans la seconde moitié du siècle en Angleterre, considéraient Keats comme un des premiers protagonistes des idées qu'elle représentait. Comme

1. V. Edmund Blunden, *The Examiner Examined*, pp. 129-140.

il devint petit à petit un sujet de commentaires critiques, cette association de Keats et de cette théorie controversée et habituellement mal comprise empêcha beaucoup de saisir nettement et impartialement le vrai point de vue de Keats. On finit par reconnaître son génie poétique, mais le reproche caractéristique qu'on lui adressait, était, comme représentant de l'art pour l'art, d'être un rêveur, totalement indifférent aux préoccupations de l'humanité, de faire de la poésie une simple expression de son culte pour la beauté sensible pour elle-même ¹.

La tendance caractéristique de la critique actuelle est de repousser cette image de Keats, de prouver qu'il fut un « penseur », un « philosophe », un homme s'intéressant à l'humanité, s'occupant même des problèmes politiques et sociaux de son temps, sympathisant avec le mouvement libéral qui s'inspirait des idées de la Révolution ².

La majorité des critiques croient qu'en créant cette nouvelle image de Keats, ils le préservent de l'accusation d'art pour l'art, car ils acceptent encore l'idée que l'art pour l'art signifie l'exclusion en poésie de tout intérêt éthique ou intellectuel.

1. V. Carlyle, *Essay on Burns* ; le fameux essai de Matthew Arnold sur *Keats*, quoique favorable, contribua à répandre cette image « d'homme sensuel ». F. T. Palgrave, dans les notes de son édition des *Œuvres Poétiques* de Keats témoigne la tendance caractéristique d'associer la « beauté pour la beauté » au « relâchement moral » et le désir caractéristique des admirateurs de Keats de prouver que ce fut seulement la première attitude de Keats (V. note p. 268).

2. *The John Keats Memorial Volume*, The Bodley Head 1921, donne une illustration frappante des différentes interprétations de Keats. Arthur Symons, un des avocats importants de l'art pour l'art tiré de Pater et des Français, dit : « John Keats, à une époque où la formule n'était pas inventée, pratiquait la théorie de l'art pour l'art ». W. B. Yeats déclare qu'il est le seul pur artiste au début du siècle. B. Lynch appelle Keats un « philosophe d'abord, un poète ensuite ». A. C. Bradley discute la « Philosophie » de Keats. A. Clutton-Brock accentue sa pénétration philosophique, mais montre qu'elle l'empêcha justement de confondre la poésie avec la morale ou la science. M. de Selincourt déclare que Keats écrit « non seulement pour l'amour de l'art, mais pour l'amour de la vie et de la vérité. »

Des livres récents qui célèbrent les qualités de Keats comme penseur sérieux sur la vie et l'art sont : C. A. Thorpe, *The Mind of John Keats*, New-York, Ox. Univ. Press. 1926 ; H. I. Fausset, *Keats*, Houghton Mifflin, 1925, J. Middleton Murry, *Keats and Shakespeare*. Ox. Univ. Press 1925. D'autre part, Amy Lowell, dans sa biographie monumentale, *John Keats*, J. Cape, 2 vol. 1925, déclare qu'il croyait que l'art était une fin en soi, vol. I. p. 602. H. W. Garrod, professeur de Poésie à Oxford, dans son livre sur Keats, *op. cit.*, montre combien l'on s'est écarté du point de vue victorien, en soutenant que Keats est grand à cause, plutôt qu'en dépit, de sa nature sensuelle.

Or, l'on peut accepter cette interprétation nouvelle et infiniment plus juste de la nature de Keats et en même temps considérer qu'un poète peut méditer sur les problèmes de la vie, avoir des sympathies sociales, et encore créer « pour l'art », ou croire aussi que l'art est une fin et une raison d'être par soi-même. Il sera historiquement plus exact de n'appliquer cette formule « l'art pour l'art » qu'aux expressions de l'idée de l'autonomie absolue de l'art après 1850 et en particulier à celles qui suivirent l'introduction des expressions françaises de la théorie. Pourtant, les partisans ultérieurs de l'idée ne se trompèrent pas en croyant que Keats annonçait certaines de leurs conceptions sur la nature et la fin de l'art.

Keats, aussi bien que ses critiques, a reconnu avec raison « la passion de la beauté » comme le trait dominant de son œuvre et de sa personnalité. La « beauté », nous le verrons, en vint à prendre pour lui un sens très large et très profond, mais depuis le commencement, elle eut pour lui un sens concret qu'elle ne perdit jamais. Doué à un degré extraordinaire de cette « sensibilité organique » que Wordsworth exigeait du poète, Keats était profondément sensible à la beauté de la couleur, du son et de la forme — à tout le plaisir exquis que la vie et la nature offrent aux sens de l'homme. L'émotion, la pensée — tout est, chez Keats, intimement mêlé à l'expérience sensible, et chaque chose, même le sentiment, la pensée ou l'aspiration la plus profonde, trouve chez lui son expression à l'aide de l'image sensible.

L'œuvre de Keats ne renferme pas seulement un appel direct aux sens dans l'image plastique et la mélodie sonore, comme une atmosphère constante de jouissance frémissante et d'adoration de la beauté ; Keats fait souvent de cet amour de la beauté le thème de ses poèmes, il exprime sa conviction que “ a thing of beauty is a joy forever ”.

Ce furent probablement ces qualités de l'œuvre et de la personne de Keats qui impressionnèrent le plus nettement dans la suite les adeptes de l'art pour l'art, dont la plupart étaient, comme Keats, des sensitifs. D'un côté, ils ne trouvaient dans l'œuvre de Keats, en contraste avec celle de Wordsworth ou Shelley, aucun but moraliste, aucun désir de soutenir un système philosophique, aucune tentative pour défendre une nouvelle organisation de la société ¹.

1. Les lettres de Keats montrent sa sympathie pour les mouvements de la pensée de son temps, et dans *Hyperion* nous voyons sa sympathie pour l'idée révolutionnaire de progrès ; cela ne change cependant rien au fait que son œuvre en

D'un autre côté les écrivains de la fin du siècle trouvèrent dans l'œuvre de Keats, exprimée en vers exquis, la foi en la valeur suprême de l'expérience de la beauté. L'amour de la beauté est par-dessus tout une attitude émotionnelle. Quand les défenseurs de l'art pour l'art rencontrèrent dans l'œuvre de Keats des affirmations comme le fameux et tant commenté

« Beauty is truth, truth beauty » — that is all
Ye know on earth and all ye need to know ¹.

ils étaient probablement contents de l'éprouver *esthétiquement* comme l'expression d'une intuition émotionnelle, plutôt que comme une théorie.

Ainsi, sans se tourmenter de définir philosophiquement ce qu'il entendait par « beauté » ou « vérité », ils pouvaient trouver dans ce poème, comme dans les autres de Keats, une exaltation générale de la beauté, une conviction spirituelle que l'expérience de la beauté était en elle-même un des plus grands biens, et peut-être le plus grand. Ainsi l'influence de Keats sur les avocats de l'art pour l'art était moins théorique — bien que, comme nous le verrons, il explique sa philosophie personnelle dans ses lettres, — que dynamique et émotionnelle. Keats fut pour les écrivains de la fin du siècle par dessus tout, le « pur artiste » idéal.

Keats partageait avec les poètes romantiques de son temps le sentiment exalté, presque sacerdotal, de l'activité poétique. Ses poèmes et ses admirables lettres forment un ensemble remarquable de documents pour l'intelligence de l'esprit d'un jeune poète, se consacrant à son activité poétique avec le sérieux le plus élevé et essayant sans cesse de comprendre parfaitement sa nature poétique et ses fonctions d'artiste, sa place dans le plan humain. Keats possédait le sentiment et le sérieux de ses fonctions de poète aussi profondément que Wordsworth, Coleridge ou Shelley : la différence se trouve dans ceci que, chez lui, le sentiment se concentrait toujours sur ce fait qu'il était *poète* ; chez les autres, il est difficile parfois de dissocier leurs attitudes de celle du prophète, du philosophe, du réformateur social.

Dans ses théories sur la poésie exposées dans ses lettres, aussi général est singulièrement dégagée des visées sociales ou morales des autres écrivains romantiques.

1. « Beauté est Vérité, Vérité est Beauté ; c'est là tout ce que vous savez sur terre, tout ce qu'il vous faut savoir. »

bien que dans ses poèmes, Keats emploie des concepts et une phraséologie typiques des théories romantiques, à la suite de Coleridge et Wordsworth. Keats avait été nourri des anciens poètes remis en honneur par la renaissance romantique : Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton. La poésie de Wordsworth l'avait de bonne heure enthousiasmé, comme le révèlent ses premiers poèmes.

Keats subit aussi l'influence des théories poétiques de Wordsworth et Coleridge grâce à son amitié intime avec Leigh Hunt, leur disciple. Hunt lui fit connaître nombre des autres membres du groupe romantique. La critique et les théories de Hazlitt influencèrent fortement Keats sans aucun doute, à développer son point de vue purement esthétique ¹. Keats assista aux conférences de Hazlitt et dans ses lettres Keats parle de lui avec la plus vive admiration ². Keats rencontra Lamb et Wordsworth dans l'atelier de Haydon, le peintre romantique. Hunt le mit également en relations avec Shelley. Ainsi, quoique Keats n'ait jamais assisté aux conférences de Coleridge ni lu la *Biographia Literaria* (parue en 1817), il prit dans l'atmosphère du groupe qu'il fréquenta les conceptions générales que nous trouvons exprimées dans les théories et la critique de Coleridge et Wordsworth et après eux, de Hazlitt, Lamb et Hunt.

Keats nous montre parfaitement par son exemple, que l'attitude romantique et la conception romantique de la poésie, quand elles ne se compliquent pas de préoccupations philosophiques ou sociales, permettent un développement harmonieux et naturel de l'idée de poésie comme fin en soi. Keats ne créa pas une nouvelle théorie ou une nouvelle conception de la création poétique : il se contenta de l'appliquer d'une façon plus énergique et l'on pourrait dire plus conséquente. Dans ses lettres nous voyons Keats dans l'amusante situation d'attaquer Wordsworth et Coleridge et basant ses attaques sur des définitions de la poésie presque semblables à celles qu'ils avaient formulées eux-mêmes, mais contre lesquelles leurs attitudes ultérieures lui semblaient fautives.

C'est évidemment parce qu'il constatait la différence entre le genre de ses aspirations poétiques et celles de Wordsworth et Cole-

1. Voir surtout la lettre de Hazlitt à Gifford que cite Keats dans sa lettre du 13 mars 1819. Dans cette défense de sa critique du *Coriolanus* de Shakespeare, Hazlitt démontre que le plaisir esthétique ne dérive pas de nos perceptions morales.

2. V. lettres, le 23 janvier, le 14 février, le 21 février 1818.

ridge, que Keats éprouve le besoin de comprendre et d'exprimer ses propres conceptions touchant les fins de la poésie.

Il est intéressant pour nous de remarquer ce motif de réaction, et la nature défensive des affirmations de Keats, puisqu'en ceci il suit un chemin parallèle à celui des adeptes ultérieurs de l'art pour l'art, chez qui le besoin de réagir, de se défendre contre des théories hostiles, fut souvent le principal stimulant. Dans le cas de Keats, c'est un ami très admiré, Benjamin Bailey, un jeune théologien d'Oxford, qui semble avoir pris le rôle que jouera le public victorien. Bailey, enthousiaste de Wordsworth et évidemment admirateur des parties plus philosophiques et didactiques dans l'œuvre de Wordsworth, semble avoir essayé de convaincre Keats de la mission philosophique du poète. Keats passa quelque temps à Oxford avec Bailey en septembre 1817 et ses lettres après cette visite continuent les discussions qu'il avait eues avec Bailey, à Oxford, sur la poésie.

C'est après cela que Keats paraît sentir la nécessité de déclarer en termes évidents son sentiment d'un idéal de poésie différent de celui que Wordsworth était arrivé à représenter — bien que dès *Sleep and Poetry* (1816) Keats eut pressenti cette différence ¹.

« Nous haïssons la poésie qui a des desseins visibles sur nous », (a palpable design upon us) déclare Keats dans une lettre du 3 juin 1818. Il proteste de façon très caractéristique contre le désir de Wordsworth d'utiliser la poésie comme véhicule pour prêcher son système personnel de philosophie. La poésie ne doit pas vous importuner, affirme-t-il, mais doit pénétrer insensiblement l'âme, sans demander à l'esprit du lecteur son acquiescement rationnel au sujet choisi.

De même que la conception originelle de Wordsworth touchant la fonction morale du poète est supérieure au didactisme qu'y virent plus tard les Victoriens, de même la condamnation portée par Keats contre la poésie à « intentions », est plus qu'un simple rejet du didactisme direct — rejet que Coleridge, Shelley et Wordsworth accepteraient aussi en théorie. Ce que Keats condamne, c'est la mauvaise influence sur toute la nature de la création poétique d'un but moral ou philosophique général.

Dans une lettre du 22 décembre 1817, Keats déclare que la qualité essentielle de la perfection en littérature — qualité « que Sha-

1. V. J. M. Murry, *op. cit.*, p. 13.

Keats possédait à un degré si colossal » — c'est la faculté de se contenter de l'intuition poétique — de « rester dans les incertitudes, les mystères, les doutes, sans rechercher nerveusement le fait ou la raison ». Comme exemple opposé, Keats cite Coleridge qui laisserait échapper un éclair de perception poétique, prise au cœur même du mystère de la vie, parce qu'il « ne sait pas se contenter d'une demi-connaissance ». Ceci poursuivi dans des volumes entiers, continue Keats, « ne nous mènerait probablement pas plus loin qu'à cette conclusion ; chez un grand poète le sens de la Beauté surpasse toute autre considération, ou plutôt efface toute considération ».

C'est dans sa lettre très discutée du 22 novembre 1817, dans sa réponse directe à l'éloge qu'avait fait Bailey du genre de poésie de Wordsworth que Keats établit la distinction fondamentale entre la possession « du sens de la Beauté » chez un grand poète et « la recherche irritante du fait et de la raison ».

Keats déclare que pour un écrivain de « simple esprit imaginaire » comme lui, par opposition à « l'esprit philosophique » représenté par Wordsworth, essayer d'atteindre une certitude de vérité « par la recherche du fait et de la raison » n'a aucune valeur. « Je n'ai encore jamais pu comprendre comment quelque chose peut être connu comme vérité par le raisonnement discursif »¹, dit-il, et il semble entrevoir la théorie psychologique récente, d'après laquelle, même dans les processus les plus formellement logiques, il arrive un moment d'intuition irrationnelle.

Keats s'écrie pour lui-même : « O plutôt une vie de Sensations que de pensées ! » Par le mot Sensations, Keats veut dire non seulement expérience sensible ; il veut dire tous les sentiments et les intuitions, toute l'expérience imaginative qui nous frappe d'une façon aussi directe et aussi libre de tout processus logique de pensée que les sensations physiques réelles². Keats se fie aux sens et à l'intuition qui créent des perceptions accompagnées d'un « sentiment de Beauté » auquel on ne peut pas atteindre par la pensée logique. Il rejetait les buts philosophiques de Wordsworth et de Coleridge, parce qu'il les voyait conduire à négliger cette perception

1. Dans les lettres de Keats, en effet, les arguments ne sont pas présentés sous une forme dialectique logique, mais consistent plutôt en une série de perceptions imaginatives conduisant à une conviction finale, dans laquelle se fondent intelligence et émotions.

2. V. S. Colvin, *Life*, p. 155 ; A. C. Bradley, *Oxford Lectures*, p. 234.

imaginative et intuitive de la vie et tendre à lui substituer les habitudes de pensée rationnelles et intellectualisées du philosophe.

En réponse aux doutes de Bailey sur « l'authenticité de l'imagination », Keats déclare : « Je ne suis certain de rien, sinon de la sainteté des affections du Cœur et de la vérité de l'imagination. *Ce que l'imagination saisit comme Beauté doit être vérité, que cela existait ou non auparavant* ¹ ».

La nature spéciale de la pensée de Keats au sujet de la création poétique consiste dans la reconnaissance complète « du sens de la beauté » — en d'autres termes, de l'expérience esthétique — comme un état psychologique particulier et distinct. Précisément parce qu'il sentait que l'activité poétique était « une manière d'être particulière, il ne la confondait pas avec... la morale ou la science ² ». Par sa tendance à associer même les états les plus intensément spirituels avec l'expérience physique et réelle de la beauté Keats fut préservé de faire abstraction de l'expérience esthétique et de confondre la vision poétique avec la communion en une force spirituelle dans la nature, comme fit Wordsworth, avec la perception d'une vérité philosophique transcendante, comme Coleridge, avec l'intuition d'un esprit universel et d'entités morales, comme Shelley. Pour eux le foyer et la justification de l'imagination étaient, non l'expérience esthétique en soi, mais la perception de ces valeurs extérieures, existant aussi bien pour les plans non poétiques que pour les plans poétiques de l'existence. Pour eux, le but du poète était la révélation de cette vérité extérieure. Pour Keats, la vérité était *inhérente* à l'expérience poétique elle-même. Le seul genre de « vérité » qu'il pouvait admettre dépendait du « sentiment de la beauté » qui demeurait toujours l'expérience essentielle.

C'est ainsi qu'on pénètre probablement le mieux le sens du distique si discuté :

« Beauty is truth, truth beauty » — that is all
Ye know on earth and all ye need to know.

Quel qu'en soit en plus le sens pour Keats, nous pouvons à l'aide de ses lettres et par celle à Bailey en particulier, croire que cela signifiait au moins que Keats n'accepte la vérité, la validité ou la réalité, que des choses qu'on expérimente vraiment comme perception

1. Lettre citée, le 22 nov. 1817.

2. A. Clutton-Brock, *Keats Mem.* Vol., p. 63.

imaginative, comme « beauté ». « Beauté », (c'est-à-dire tout ce qu'on ressent pendant la perception imaginative,) est réel, est « vérité » ; et en revanche tout ce qui est vrai s'adressera naturellement aux intuitions, à l'imagination, éveillera naturellement le « sentiment de la beauté ». La beauté est la vérité, et la vérité la beauté, parce que pour Keats le sens de la vérité et le sens de la beauté résultent de la même expérience émotionnelle et imaginative intense. Et cette expérience était en elle-même si réelle, si vitale que le poète n'a pas besoin d'autre « but » que de l'exprimer fidèlement ¹.

La prédilection de Keats pour la « Beauté » comme expérience suprême de la vie et de l'art ne signifiait pas du tout l'exaltation d'un art séparé de la vie. Keats condamne les prétentions philosophiques de Wordsworth, mais il respecte et admire la pénétration de Wordsworth dans le « mystère » de la vie et sa connaissance du cœur humain. Keats parle de plus en plus dans ses lettres de son besoin de réfléchir, d'étudier et de comprendre la vie, afin de se préparer à écrire de grands poèmes ; mais cette connaissance n'était qu'une préparation pour des intuitions esthétiques.

Dans ses premiers poèmes, Keats s'enivrait de visions poétiques d'un monde romantique de beauté sensible et de sentiment délicat. Mais il comprit qu'il ne pouvait pas toujours s'échapper dans un monde imaginaire de beauté romanesque, et se contraignit à discipliner son goût exubérant pour la beauté sensible, à coordonner les éléments émotionnels et intellectuels de sa nature. Même dans *Sleep and Poetry* (1816) et *Endymion* (1818) nous trouvons le thème qui a tant frappé Keats en lisant *l'Excursion* de Wordsworth — la conviction que le poète ne doit pas se séparer de l'humanité. Keats commence par se révolter contre la laideur et la cruauté de la vie ; cependant il sait qu'il n'aura pas accompli la plus haute expérience poétique, jusqu'à ce qu'il ait appris « l'amour du bien et du mal » ². *Hyperion* et surtout la deuxième forme, *Hyperion, A Vision*, montrent à quel point cette conviction est devenue un trait dominant de la pensée de Keats. Le poète, déclare-t-il dans le poème revu, ne peut pas atteindre la plus haute vision poétique, avant d'avoir senti et supporté les misères du monde, avant de s'être identifié avec l'humanité. Ce qui marque bien la différence

1. Voir A. E. Powell, *op. cit.*, pour son hypothèse assez osée que Keats approchait de la conception de Croce sur l'art comme « expression ».

2. V. *Epistle to John Hamilton Reynolds*.

entre Keats et les autres romantiques, c'est que, doué d'une imagination plus objective, il ne souhaitait pas une vision transcendante, mais une compréhension de la vie réelle, une vision harmonieuse du monde réel.

Il faut se dire, naturellement, que pour Keats, le poète n'avait vraiment compris et accepté les divers aspects de la vie que lorsqu'il en avait perçu la beauté — c'est-à-dire, quand il en avait fait une partie intégrante de son expérience esthétique. C'est à cela qu'il pense, quand, dans une lettre de 1818, déclarant de nouveau : « Je ne puis jamais être certain d'une vérité, si ce n'est pas par une claire perception de sa beauté »¹, il ajoute qu'il se sent encore jeune pour cette faculté et qu'il espère la voir grandir. Le poète idéal que rêvait Keats, possédait une puissance imaginative si grande que tout dans la vie pouvait exciter en lui l'état d'âme idéal que Keats appelait « la perception de la beauté » et que les psychologues modernes nomment « l'expérience esthétique », le moment où toutes les facultés, toute la nature de l'homme semblent se fondre dans une harmonie profonde et intense.

Quand Keats déclare que la seule manière pour lui « de faire quelque bien au monde », est de se préparer par l'étude et la méditation à la poésie, il ne faut pas croire qu'il cherchait à enseigner des doctrines définies. Il voit qu'en adoptant un système, on rejette toute réalité qui ne s'y adapte pas². Des buts comme ceux que poursuivaient Shelley ou Wordsworth lui semblaient seulement fausser chez le poète l'expression de sa vision imaginative. Cette vision était quelque chose de bon en soi et le poète ne faisait qu'accomplir sa mission en lui donnant une forme artistique. « Il croyait à l'art comme en une fin en soi et, avec cette conviction, il sentait que de le produire était bien »³. Jamais, comme le remarque Miss Lowell, il ne précisa comment ce bien en résultait⁴.

La façon dont Keats exprime son idéal du caractère poétique montre comment son désir que le poète comprenne toute la vie

1. *Letters*, 31 déc. 1818, p. 201.

2. *Ibid.*, 24 avril 1818, p. 100. — *Ibid.*, sep. 24, 1819, p. 314.

3. Amy Lowell, *op. cit.*, V. I, p. 602.

4. Dans sa lettre à Reynolds du 3 mai (1818), Keats expose son opinion que l'histoire de l'humanité montre un progrès moral continu et que les poètes de chaque âge reflètent naturellement le niveau atteint par leur âge. Ainsi la qualité morale de la poésie de Wordsworth est plus profonde que celle de Milton, quoique celui-ci soit spirituellement aussi grand que celui-là. Peut-être d'une manière vague, dans ce sentiment général d'une réflexion inconsciente des valeurs morales de l'époque,

et toute la réalité, se concilie avec sa foi en une création artistique comme fin en soi, et avec son hostilité envers une intention d'enseignement. L'idéal de Keats est, d'une part, de devenir comme Shakespeare, accessible par l'imagination à toute la vie, et d'autre part, de pouvoir exprimer sa vision imaginative aussi objectivement que Shakespeare sans aucun « but », sans essayer de l'adapter à un système philosophique.

Le poète idéal, selon Keats, réfléchit toute la vie dans son art : le bon comme le mal, le sublime comme le vulgaire, le laid comme le beau. Il « a autant de plaisir à concevoir un Iago qu'un Imogène », puisqu'il pénètre par la poésie la vie essentielle de chaque personnage. « Ce qui choque le philosophe vertueux, fait les délices du poète caméléon », car le poète ne s'occupe que de comprendre et de reproduire sa vision de vie, là où le philosophe juge et condamne. L'esprit poétique « ne fait aucun mal par son goût pour le côté sombre des choses, pas plus que par son appréciation du côté brillant, car l'un et l'autre s'achèvent en contemplation »¹. Les partisans ultérieurs de l'art pour l'art utilisent souvent ce débat sur l'acceptation et l'utilisation par l'artiste du mal comme du bien dans la vie, et en effet ils citent très souvent ce passage des lettres de Keats. Mais tandis que, pour Keats, cet argument n'était qu'une partie de sa vision du caractère universel du poète, plus tard les écrivains de l'art pour l'art ne l'employaient souvent que pour lutter contre les « philosophes vertueux » et les critiques « victoriens » des revues.

La lettre souvent citée de Keats à Shelley, écrite en août 1820, si peu avant la mort de Keats, fait voir comment sa foi en l'art, comme à une fin en soi, conduisait Keats à employer des arguments semblables à ceux des écrivains postérieurs de l'art pour l'art. La remarque de Keats qu'il peut juger « seulement de la poésie et de l'effet dramatique » de la tragédie de Shelley, *Les Cenci*, équivaut aux assertions d'intérêts purement esthétiques par des écrivains postérieurs. Keats se plaint beaucoup, comme les révoltés contre le Victorianisme devaient le faire, que la plupart des esprits du temps exigent « un but » en poésie. Keats prie Shelley

plutôt qu'un but moral conscient, Keats envisageait l'effet moral de la poésie. C'est une hypothèse toutefois qui ne se défend pas facilement et probablement Keats était content de penser que la reproduction, sans but ultérieur, de tout ce qu'on percevait comme « beauté », donc comme vérité, produirait du bien par le fait même. Lettre, le 27 oct. 1818.

1. *Ibid.*, le 27 oct. 1818.

de moins penser à son dessein altruiste, à ses buts de réforme et de s'appliquer davantage à la perfection artistique pure, d'être davantage « un artiste ».

La critique actuelle qui voit Keats plus en perspective peut saisir la différence entre ses théories et celles des écrivains de la fin du siècle ; elle peut voir que les réflexions de Keats sur les buts de l'art se meuvent sur un plan plus élevé et plus libre que les leurs. Les théories de Keats sont l'expression de la jeunesse d'un grand génie — génie qui aurait pu approcher de la perfection shakespearienne — s'efforçant d'atteindre une compréhension harmonieuse de sa nature et de ses aspirations personnelles, et tellement pénétré du sentiment accablant de la valeur suprême de l'intuition esthétique pure, qu'il en arrive à condamner tous les buts extérieurs susceptibles de l'affaiblir ou de la fausser. Les écrivains inférieurs qui vinrent après sont dominés par une situation sociale. *Leur révolte contre le but moral de l'art est mêlée intimement à une révolte contre le code moral victorien tout entier* : ainsi leurs doctrines sont formulées dans une atmosphère de rébellion morale que n'ont pas chez Keats ses expressions plus élevées et plus sereines de l'idéal. De même, bien que Keats exprime souvent un mépris du public aussi amer que celui de n'importe quel partisan de l'art pour l'art, il fait partie après tout d'une génération révolutionnaire de poètes et possède un certain sentiment de l'unité des aspirations de « l'humanité », qu'il croit servir de façon indirecte, en quelque sorte, en créant l'art comme fin en soi. Les écrivains de la fin du siècle, époque de désillusion et de pessimisme, n'ont pas souvent de pareilles convictions ou aspirations. Ainsi l'on peut dire que Keats exprime la conception idéale de l'art comme une fin en soi — conception rendue profonde par la nature géniale qui l'exprima et dégagée des exagérations qu'imposaient aux écrivains inférieurs les conditions de controverse sociale de la fin du siècle.

Dans ces distinctions, naturellement, nous voyons, non ce que les poètes de la seconde moitié du siècle cherchaient dans Keats, mais ce que la présente génération peut y discerner. Même plus que l'expression dans ses lettres de maintes théories pareilles aux doctrines de l'art pour l'art de la fin du siècle, c'est Keats le sensitif, Keats l'amoureux de beauté, le croyant dans la perception et la création de la beauté comme fin en soi, l'artiste pur créant une poésie d'une plasticité sans précédent dans la littérature anglaise, qui inspira les écrivains dont nous avons à nous occuper.

Les mêmes qualités qui devaient montrer aux partisans de l'art pour l'art le prototype de leur idée en Keats, expliquent l'extraordinaire lenteur avec laquelle la valeur de sa poésie fut reconnue en Angleterre ¹. Les premières éditions de ses poèmes mirent dix ans à être épuisées et la première réédition complète de ses poèmes en 1840 se vendit très peu. Ce n'est qu'en 1848 que la première biographie de Keats, par Monckton Milnes, parut, et même alors, nous le verrons, il n'était connu que d'un petit groupe d'écrivains et d'artistes. Le fait est que la mentalité générale anglaise, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, s'éloignant de plus en plus de l'attitude d'esprit romantique, avec laquelle elle ne s'était jamais beaucoup accordée, ne voulait pas accepter un poète aussi essentiellement romantique que Keats.

Un épisode montrera de façon très nette d'une part, l'hostilité de l'esprit anglais à cette époque à l'égard de la poésie de Keats, d'autre part, que l'admiration pour l'œuvre de Keats implique ou provoque une attitude intellectuelle sinon d'art pour l'art en tant que théorie systématique, du moins favorable à l'art pour l'art. Vers 1829, un groupe d'étudiants de Cambridge, parmi lesquels se trouvaient Alfred Tennyson, Arthur Hallam et Richard Monckton Milnes qui devait être l'ami de Swinburne et le premier biographe de Keats, se firent les ardents défenseurs de Keats et de Shelley en face de la popularité de Byron. Alfred Tennyson en particulier trouva dans la poésie plastique de Keats l'inspiration de ses premières poésies publiées en 1830. Le volume de Tennyson rencontra des critiques généralement hostiles.

Arthur Hallam, l'ami que Tennyson devait plus tard pleurer dans *In Memoriam*, défendit, dans un article de *The Englishman's Magazine* (août 1831) le genre de poésie incarné par Keats et auxquels les poèmes du jeune Tennyson se rattachaient ². Cette défense est très significative, car puisque les lettres de Keats ne furent publiées que beaucoup plus tard, on peut la regarder comme un des premiers exposés directs du culte de la beauté qu'à la fin du siècle on devait appeler « l'art pour l'art ». Tennyson, dit Hallam, est un sensitif, comme le sont Keats et Shelley, vivant surtout en relations vives et intenses avec le monde sensible et l'imagination. Hallam les oppose au poète de tempérament contemplateur

1. V. S. Colvin, *Life*, vol. II, p. 526.

2. *The Lyrical Poems of Alfred Tennyson*, essai par A. H. Hallam réimprimé dans *The Poems of A. H. Hallam*, éd. par R. Le Gallienne, 1892.

et logique, tel un Wordsworth. Hallam se plaint, comme le feront les partisans de l'art pour l'art, qu'on apprécie mieux les idées mêlées avec l'art que « l'art libre et sans alliage ». Il répond à ceux qui pensent que le tempérament sensible est facilement porté à l'immoralité, en disant que les passions sont des ennemis moins dangereux à la poésie que les « buts élevés » qui égarent et affaiblissent l'esprit poétique. Affirmant exactement ce que soutiendra Swinburne dans *William Blake*, Hallam déclare : « Chaque fois que l'artiste se laisse, pendant les périodes de création, absorber par aucun autre motif prédominant que le *désir de beauté*, le résultat artistique est faux »¹.

On a suggéré que Hallam a trouvé cette théorie de l'importance suprême du beau dans les philosophies allemandes qu'il avait étudiées². Il a fallu encore trente années pour que cette idée puisse s'établir en Angleterre, et alors elle était le plus souvent associée avec des influences françaises. Mais l'épisode de Hallam nous aidera à préciser le rapport des influences allemandes, françaises et anglaises avec l'idée de l'art pour l'art en Angleterre. L'influence des philosophes allemands se montre le plus nettement dans le développement de la conception romantique de l'art chez les premières générations romantiques. Nous avons vu comment le transcendantalisme de la philosophie allemande avait détourné les premiers romantiques d'une attitude conséquente de l'art pour l'art. Mais il existait donc dans le romantisme primitif — anglais aussi bien que français, — les germes *latents* qui pouvaient produire l'attitude de l'art pour l'art. Ce développement se produisit plus rapidement en France, et quand des écrivains anglais, dans la seconde moitié du siècle, éprouvèrent le besoin de proclamer l'indépendance de l'art, ils vont se tourner naturellement vers les français qui les avaient devancés dans cette voie.

L'œuvre d'Alexander Smith (1830-1867) est encore une preuve frappante du fait que le point de vue de l'art pour l'art pouvait naître de la tradition romantique anglaise, sans être renforcé par des influences étrangères. Bien qu'il se produisît une réaction con-

1. Hallam affirmait la même idée dans une critique sur les interprétations politiques que Gabriel Rossetti, le père de Dante Gabriel Rossetti, trouvait dans la *Vita Nuova* de Dante. Hallam objecte que les significations allégoriques n'ont pas d'importance pour la poésie. Il est amusant de noter que Hallam dit au père d'un des poètes les plus fidèles à ce culte de la beauté : « Pour tout homme digne du nom de poète, le premier objet est toujours le beau. »

2. V. Richard Le Gallienne, introduction aux *Poems of A. H. Hallam*, 1897.

tre le romantisme au milieu du siècle, le courant romantique ne disparut jamais. Smith est associé au petit groupe de poètes romantiques au milieu du siècle dont leur émotivisme exagéré leur gagna le nom de « Spasmodiques » auprès de la critique hostile. En 1853, de même que Tennyson vingt années auparavant, Smith était considéré comme « le dernier disciple de l'école de Keats » ¹. En effet, Smith suivait fidèlement la tradition de la seconde génération romantique, en développant leur culte des émotions et de la beauté dans sa poésie (d'une valeur inégale). Dans ses essais et œuvres critiques aussi, dont la valeur est plus reconnue aujourd'hui, Smith continua la forme d'essais et de critique personnelles et « impressionnistes » de Hazlitt, Leigh Hunt, et Charles Lamb.

Dans son essai *On the Writing of Essays* en 1863, et dans l'essai *Literary Work*, (publié posthument en 1869 dans le volume *Last Leaves* et presque supprimé par l'éditeur à cause du point de vue y exprimé) Smith affirme l'idéal du désintéressement artistique et de l'importance suprême du style. Le critique aussi bien que le poète ne devaient avoir d'autre but que de créer de la « littérature pure ». Smith est arrivé à cette conclusion, qu'il énonce avec force, évidemment sans aucune inspiration étrangère, française ou allemande.

Notre considération des premiers romantiques anglais nous démontre du moins, l'erreur de croire que l'idée de l'art pour l'art survint en Angleterre vers la fin du siècle sans aucun rapport avec le développement de la littérature anglaise antérieure. C'était, au contraire — comme le prouvent les exemples de Keats, de Hallam ou de Smith — parce que les affirmations françaises de l'autonomie de l'art pouvaient s'accorder avec des tendances déjà présentes dans la tradition romantique anglaise, que l'idée pouvait être assimilée.

Si nous avons ajouté à notre examen du romantisme du commencement du siècle ces quelques remarques sur les poèmes de Tennyson publiés en 1830 et sur l'œuvre de Smith et les « Spasmodiques » du milieu du siècle, c'est qu'ils possèdent des qualités qui les rattachent au romantisme de 1815, tel que nous l'avons présenté dans ce chapitre. Mais le jeune Tennyson et Smith ne

1. A. Clough dans *The North American Review*, juillet 1853.

représentent plus le principal courant littéraire. La mentalité que nous avons vue s'accuser dans les périodiques après 1830 n'était pas sans influencer la littérature. Entre 1830 et 1850, la littérature anglaise subit une certaine transformation, et ce genre de romantisme fut plus ou moins submergé, sans jamais disparaître. La fameuse préface de Henry Taylor, à laquelle nous avons fait allusion plus haut, signale dès 1834 la réaction contre les réclamations romantiques des « droits de la passion » et des « titres du moi ». Le nouvel esprit, s'il retient certains des traits romantiques, est décidément modifié par l'orientation vers le rationnel, l'équilibre moral, le compromis social. Tennyson, qui n'est pas resté longtemps fidèle à l'inspiration de Keats, nous offre le meilleur exemple de cette tentative de réconciliation, pour ainsi dire, entre le romantisme et l'esprit victorien. Pénétré du sens de sa responsabilité sociale, il introduit dans son œuvre une intention morale consciente. Il est typique de la façon dont les poètes victoriens essaient à la fois d'éviter tout conflit avec la moralité et l'esprit conservateur dominants, tout en enseignant un idéal à leur temps. La réaction contre le matérialisme, le besoin de réforme, et la fermentation de la pensée scientifique et sociale trouvent une riche expression dans cette littérature, si imprégnée de tous les problèmes pratiques et philosophiques de l'époque. C'est associés avec cette impulsion à la fois idéaliste et didactique, qu'on retrouve certains traits romantiques chez des écrivains victoriens comme Carlyle ou Dickens. Quand, après 1850, Dante Gabriel Rossetti et les Préraphaélites vont reprendre le romantisme de 1815, ils seront une minorité, éloignée de l'intellectualisme et du didacticisme idéaliste et moraliste qui caractérisent la littérature victorienne. En abordant l'étude de ce néo-romantisme, nous pourrons continuer notre considération des tendances vers l'art pour l'art en Angleterre.

III

LA DÉFENSE DU BEAU

Ruskin et les Préraphaélites

LA RÉACTION CONTRE LA LAIDEUR — LES RAPPORTS POSITIFS ET NÉGATIFS DE RUSKIN AVEC LES TENDANCES VERS L'ART POUR L'ART — LES PREMIERS PRÉRAPHÉLITES — « THE GERM » — « HAND AND SOUL », DE D. G. ROSSETTI — LE SECONDE GROUPE PRÉRAPHÉLITE : ABSENCE DE BUTS DIDACTIQUES — LA REPRISE DU ROMANTISME DE KEATS — LE CULTE DU BEAU — LA RENAISSANCE DES ARTS DÉCORATIFS — LA RÉFORME SOCIALE.

Une grande part de l'intérêt et de l'importance de l'idée de l'art pour l'art en Angleterre vient de ce que les diverses expressions de la théorie représentent le développement extrême de la tendance de plus en plus marquée après 1850, à revendiquer l'importance de la beauté dans la vie. L'impulsion croissante donnée à la défense de la beauté résultait du désir d'échapper à l'aridité et à la laideur de la société industrielle en voie de cristallisation. La désillusion à l'égard des idées sociales, morales et religieuses en cours à la fin du siècle qui, comme nous le verrons, amenait certains tempéraments à demander à l'art toutes leurs satisfactions émotionnelles et spirituelles, était renforcée en général, par cette réaction contre les nouvelles conditions d'existence. Les villes industrielles naissantes, comme Sheffield, Birmingham, Manchester, Hull, Leeds, étaient des exemples éclatants de la laideur et de la misère produites par le nouveau système industriel. Les conditions du machinisme substituaient un type quantitatif plutôt que qualitatif dans les arts décoratifs ; nous avons déjà indiqué les effets de la nouvelle mentalité sociale sur la littérature et les arts plastiques. La Grande Exposition de 1851, en célébrant le progrès et la pros-

périté matérielle, parut l'apothéose du système matérialiste bourgeois de valeurs et de l'abaissement du goût artistique de la nation. Les esprits artistiques du temps, en voyant autour d'eux la laideur abjecte des villes industrielles d'une part et la médiocrité du goût des classes dominantes ainsi que l'affaïssement des arts décoratifs, pouvaient bien sentir que la beauté était en train de disparaître de la terre, et qu'on négligeait de plus en plus les valeurs esthétiques de la vie.

Le besoin instinctif de beauté se manifestait de bien des manières. Le mouvement tractarien, par exemple, bien qu'il s'intéressât essentiellement au dogme religieux et ne fût pas d'abord esthétique, « dut néanmoins une part de sa popularité à ce qu'il rappelait les hommes au sens de la beauté dans les villes où il languissait maintenant, sauf à l'intérieur d'une vieille église ou au service symbolique de l'autel »¹.

Mais précisément parce que ces conditions forcèrent les hommes à prendre conscience de ce besoin instinctif et à l'exprimer de façon explicite, cet aspect du XIX^e siècle est vraiment unique dans l'histoire de l'Angleterre. La défense de la beauté contre les empiètements d'une société industrielle matérialiste ouvrit la vie à « l'esthéticisme » de la fin du siècle et le besoin de rappeler l'importance de la beauté dans la vie conduisit finalement à la poursuite de la beauté comme fin en soi. De même, la protestation contre un ordre social qui étouffait la production spontanée de la beauté devait mener chez l'artiste à un sentiment de séparation à l'égard de cette société, pour demander au passé ou à l'avenir l'image d'une civilisation favorable à la beauté ou pour se retirer complètement dans le royaume de l'art et de la littérature.

L'œuvre de John Ruskin, qui couvre toute la seconde moitié du siècle, est une des protestations les plus importantes contre le mépris victorien de la beauté. Ruskin exaltait l'image du passé, surtout du moyen âge, où l'art et l'architecture étaient la manifestation d'une communauté d'aspirations religieuses et sociales, et où même les choses employées dans la vie quotidienne étaient des objets de beauté, fabriquées par des artisans libres à manifester leur sens du beau.

Ruskin se trouve dans une situation plutôt curieuse, par rapport au mouvement esthétique de la fin du siècle. Dans ses écrits, nous

1. Voir O. Burdett, *The Beardsley Period*, p. 46.

trouvons des exposés les plus soignés et les plus extrêmes de l'interprétation éthique de l'art et de la foi dans la fonction morale et religieuse de l'art. Certaines des déclarations les plus extrêmes de l'art pour l'art furent même provoquées directement par le moralisme excessif de Ruskin. Cependant, comme nous le verrons en détail dans les chapitres suivants, les idées de Ruskin eurent une influence positive sur les principaux défenseurs de l'idée de l'art pour l'art et aidèrent à préparer la voie à « l'idolâtrie » de l'art qui accompagnait si souvent la proclamation de l'idée. Les « points de contact » entre Ruskin et le mouvement de l'art pour l'art, révélés à la fois par ses amitiés et par les tendances de son œuvre, démontrent que malgré leur divergence sur la question du but de l'art, les partisans de l'autonomie de l'art réagissaient en général contre les mêmes circonstances artistiques et sociales que Ruskin lui-même combattait.

Les *Lectures on Art* de Ruskin, faites à Oxford en 1870, résument sous une forme concise les théories typiques de l'auteur sur la fonction de l'art et démontrent qu'en vrai disciple de Carlyle, il était un des ennemis les plus déterminés de l'idée de l'art pour l'art. Le grand art, déclare-t-il, ne peut se proposer que trois choses : « premièrement, de renforcer la religion des hommes ; secondement, de perfectionner leur état moral ; troisièmement, de leur rendre service matériellement »¹. Peut-être sa doctrine la plus typique, développée le plus complètement dans *The Stones of Venice*, c'est la croyance que « l'art d'un pays est le représentant de ses vertus sociales et politiques... de sa vie morale »². Tout art dépend donc de l'état moral de l'artiste et de son temps. Étant donné l'affaissement de l'art contemporain et les terribles conditions sociales contre lesquelles Carlyle s'était épuisé en invectives pendant des dizaines d'années, Ruskin en arrivait avec cette doctrine à conclure finalement que « le commencement de l'art est de rendre notre pays propre et notre peuple beau »³. Ces conférences furent faites à une époque où Ruskin se consacrait principalement à la réforme sociale, mais à part le ton religieux plus accentué de ses premières

1. *Lecture II*, § 32.

2. *Lecture I*, § 27.

3. *Lecture III*, § 107. Il est utile de signaler une différence entre les idées de Ruskin et la conception ordinaire victorienne de la fonction éthique de l'art. Ruskin croyait que l'excellence de l'art était le *résultat*, l'indice de la haute moralité de l'artiste et de son époque. L'art peut *relever* la moralité, mais il ne peut pas la *produire* dans une période d'immoralité. (Voir *Lecture III*, § 66).

œuvres, la conception fondamentale de l'art qu'elles expriment était celle de tous ses écrits.

Dès la première page de son premier volume, *Modern Painters* (1843) et même dès ses tout premiers articles de revues en 1839, art et moralité sont pour Ruskin liés indissolublement. Il définit les qualités artistiques dans les mêmes termes que les qualités morales et il introduit des considérations religieuses dans des jugements artistiques. Toute son œuvre, — par exemple, ses théories sur la peinture du paysage, son étude sur les peintres primitifs italiens, son analyse de l'architecture vénitienne — repose sur cette hypothèse fondamentale de l'identité des qualités artistiques et morales. Néanmoins, Ruskin diffère des autres hommes de son temps qui abordaient l'art au point de vue moral ou religieux. La qualité unique de la pensée et de l'enseignement de Ruskin est due plutôt à ce fait que, pour employer les mots de Marcel Proust : « ce fut dans la Beauté que son tempérament le conduisit à chercher la réalité, et sa vie toute religieuse en reçut un emploi tout esthétique »¹. Robert de la Sizeranne distingua de bonne heure la « religion de la beauté » comme le foyer central de la pensée de Ruskin et montra que c'est sur le sentiment esthétique qu'il édifia son credo entier².

Pour Ruskin le sentiment du beau est une expérience morale³. Il y a des formes matérielles qui s'adressent instamment à notre nature morale⁴. Dans la beauté de la nature — et il l'aimait avec une ferveur inexplicable pour lui par la science ou la philosophie — il voyait une preuve de l'esprit divin parlant à l'âme de l'homme. « Les idées de beauté », dit Ruskin — il pense ici à la beauté sensible véritable — « sont parmi les plus nobles qu'on puisse soumettre à l'esprit humain, elles l'exaltent et le purifient à leur degré ; et on croirait que la divinité a voulu que nous demeurions constamment soumis à leur influence »⁵. Ainsi, pour Ruskin, toute activité artistique, depuis le croquis d'une feuille jusqu'à la peinture d'un

1. Marcel Proust, *Préface du Traducteur, La Bible d'Amiens*, p. 55.

2. R. de la Sizeranne. *Ruskin et la Religion de la Beauté*, pp. 170-228.

3. Ruskin emploie l'expression « faculté théorique » pour exprimer l'idée de la *perception morale de la beauté*. Le mot « esthétique » implique seulement un appel aux sens, dit-il, et encourage par conséquent un art purement sensuel, ne faisant qu'amuser et digne de « sensibilités morbides ». V. *Modern Painters*, vol. II, III.

4. *Modern Painters*, vol. I, I, VI, § 2.

5. *Ibid.*, vol. I, I, VI, § 5.

portrait ou la construction d'une cathédrale, avait une importance morale, religieuse même.

La phraséologie religieuse et éthique de Ruskin fait oublier généralement au lecteur de nos jours qu'après tout c'est la *beauté* et l'*art* qui l'intéressent. Ce n'était pas seulement par la nature morale du *sujet* d'une œuvre d'art ou par la leçon qui se dégageait de l'histoire qu'elle raconte que Ruskin croyait l'art capable d'élever l'âme, bien que souvent il accepte cette attitude populaire. L'expression dans l'œuvre d'art de la beauté en elle-même aussi bien que la création de la beauté devaient purifier l'humanité, d'après Ruskin. L'affirmation que la beauté s'adresse aux facultés morales ne diminuerait pas la force révolutionnaire de l'idée que « les choses belles sont utiles aux hommes parce qu'elles sont belles et pour leur beauté seule » ¹.

Pour Ruskin, les qualités morales d'une œuvre d'art ne lui sont pas surajoutées seulement par son sujet, mais elles dépendent des qualités techniques réelles de l'œuvre. Ainsi, « l'unité » de l'œuvre d'art exprime pour lui « l'intelligence divine », sa symétrie « la justice divine » ; il parle de « vertu et de vice » en approuvant ou en condamnant une ligne, une couleur et un dessin ². Il est étonnant que, si technique que soit un sujet, Ruskin réussit à le traduire dans son langage moral, de sorte qu'une analyse de la méthode d'un peintre se lit souvent comme un sermon sur le vice, sur la paresse ou sur la lâcheté. L'état d'esprit, qui voit la moralité ou l'immoralité de l'artiste réfléchi dans les qualités techniques d'un tableau, conduit certainement à une interprétation éthique de l'art exagéré et provoquera fatalement une réaction.

Il est vrai néanmoins que, de cette façon indirecte et ambiguë, Ruskin traite ordinairement des aspects esthétiques de l'œuvre d'art. Des préoccupations morales faisaient oublier au critique victorien moyen l'œuvre d'art elle-même, tandis que les théories de Ruskin le faisaient se concentrer sur ses qualités artistiques, même s'il les analysait en termes de morale et s'il était loin d'être infaillible en tous ses jugements. Les lecteurs de Ruskin sont mis constamment en présence des œuvres d'art elles-mêmes et à même d'en analyser et d'en admirer les qualités techniques. Les œuvres

1. *Ibid.*, vol. II. Préface à l'édition de 1883, cité par Needham, *L'Esthétique Sociologique*, p. 130.

2. *Modern Painters*, vol. I, 1, 31 ; *Stones of Venice*, vol. I, p. 412, et l'œuvre, passim.

de Ruskin contiennent, sous leur phraséologie moralisante, « un corps de jugements sur certains peintres, uniquement de point de vue technique, indépendamment de la question de leurs buts ultérieurs »¹.

On comprendra toute l'importance de ces remarques, si seulement on se souvient que les œuvres de Ruskin atteignaient et influençaient un très large public, accoutumé au genre de critique éthique qui ne voyait dans l'œuvre d'art qu'un prétexte à présenter une idée morale ou religieuse, qu'on pouvait discuter comme une chose en soi, indépendamment des qualités esthétiques de l'œuvre. L'attitude de Ruskin aussi était diamétralement opposée à la tendance courante qui acceptait l'art inférieur, à cause de la « leçon » morale qu'il apportait. Pour Ruskin, un sujet pieux n'était pas suffisant par lui-même : il exigeait une bonne technique qui prouvait la vertu de l'artiste.

Il faut aussi se rappeler qu'à l'époque de Ruskin beaucoup de gens se refusaient à voir dans l'art même un moyen suffisamment « sérieux » d'instruction éthique et n'apercevaient dans l'art qu'une diversion frivole. Ruskin, en un mot, prit l'art et l'artiste plus sérieusement qu'aucun homme de sa génération. Charlotte Brontë écrivait à un de ses amis : « Je ne puis m'empêcher de rire, en pensant au mauvais sang que vont se faire les utilitaristes au sujet de son respect profond, sérieux et (selon eux) fanatique de l'art »². Ruskin se servit du goût moral et religieux de son temps pour justifier les valeurs esthétiques et les activités artistiques que celui-ci négligeait ou dédaignait. L'effet pratique des écrits de Ruskin sur l'art fut donc d'augmenter le goût et le respect de l'art en lui-même. Justin MacCarthy, un observateur sagace de l'opinion du XIX^e siècle, dit : « Je crois qu'il n'est pas exagéré de dire que le public anglais en général n'avait jamais pris l'art au sérieux avant Ruskin »³.

La génération qui devait défendre l'art pour l'art trouva exprimés dans l'œuvre de Ruskin, en une prose sonore, pittoresque et vivante — (qui explique peut-être en grande partie la fascination que son œuvre exerça sur cette génération) — une intensité d'expérience esthétique et une connaissance et un amour de l'art sans pareils dans la critique anglaise antérieure. Peut-être qu'un Pater,

1. O. ELTON, *Engl. Lit.*, 1830-1880, vol. II, p. 231.

2. COLLINGWOOD, *Life of John Ruskin*, p. 127.

3. J. MACCARTHY, *Portraits of the Sixties*, p. 279.

un Swinburne, un Wilde sentirent la dualité de la nature de Ruskin : « les doctrines qu'il [Ruskin] professait étaient des doctrines morales et non des doctrines esthétiques, et pourtant il les choisissait pour leur beauté » ¹. Ils préféraient franchement d'emprunter à son œuvre « l'idolâtrie du beau » inconsciente qui en était le fondement et ils refusèrent d'accepter les théories morales et religieuses, où Ruskin raisonnait sciemment cet amour de la Beauté.

Mais tout en communiquant à ses lecteurs un fervent amour de l'art et de la beauté, Ruskin lui-même les préparait à la révolte contre son attitude moralisante exagérée. Car il nous est impossible d'insister trop sur la vigueur et la variété effarante avec laquelle Ruskin, volume après volume, pendant une période de cinquante années, répéta ses affirmations sur les devoirs de l'art envers la société et la religion, sur la dépendance de la valeur artistique par rapport à la moralité de l'artiste et de son temps ; sur le pouvoir qu'a l'art d'exercer une influence morale. Le vocabulaire moraliste de Ruskin lui fait employer des phrases qu'auraient pu écrire les critiques typiques des revues. Ainsi Ruskin déclare : « La vitalité entière de l'art dépend soit de sa vérité, soit de son utilité... Il ne doit jamais exister seul — jamais pour lui-même » ², ou bien : « Le devoir du peintre est le même que celui d'un prédicateur » ou bien il parle de la « mission » de l'artiste ³.

Il y avait un fanatisme, et un ton dogmatique irritant dans cette identification constante chez Ruskin des valeurs éthiques et artistiques. Il provoquait la jeune génération à la rébellion, en condamnant des périodes d'art entières pour des motifs moraux ⁴, en critiquant des styles artistiques à cause de leur effet moral supposé sur les artisans qui les employaient ⁵, ou en attaquant avec le zèle d'un controversiste puritain les artistes dont il désapprouvait la moralité.

Donc, on peut dire que Ruskin a encouragé inconsciemment le développement de l'attitude de l'art pour l'art de deux manières

1. Marcel PROUST, *op. cit.*, *Post-scriptum à la Préface*, p. 80. Proust ajoute : « Et comme il ne voulait pas les présenter comme belles, mais comme vraies, il était obligé de se mentir à lui-même sur la nature des raisons qui les lui faisaient adopter ».

2. *Lect. on Art.* IV, § 99.

3. *Mod. Painters*, II, I, § 4.

4. « L'art pestilentiel de la Renaissance ». *Stones of Venice*, vol. I, p. 46, etc...

5. *V. ibid.*, v. II, ch. vi.

différentes, positive et négative ¹. Son effort pour faire respecter et apprécier l'art, son exaltation de la Beauté, d'une part, a encouragé et inspiré les esthètes de la fin du siècle ; d'autre part, il est également vrai que sa confusion dogmatique des valeurs morales et artistiques « contribua beaucoup à provoquer la révolte qui devient si marquée, vers la fin du siècle, contre toute idée de construire un pont entre l'art et l'éthique » ².

Dans la controverse sur la fonction de l'art, pendant la seconde moitié du siècle, il y eut au moins trois points de vue différents en présence et bien des variations dans chaque camp. Il y eut d'abord l'intérêt pragmatique victorien pour l'utilité directe de l'art dans l'enseignement de la morale et du conformisme social. Ruskin, d'autre part, représente la tendance de la pensée du XIX^e siècle à expliquer l'effet moral de l'art par la définition des rapports entre l'art et le milieu, l'époque et la société qui l'ont produit ³. Les partisans de l'indépendance de l'art réagissent principalement contre le premier groupe ; ils étendent leur opposition jusqu'à Ruskin, surtout parce que, par son effet général, son œuvre semble rejoindre et renforcer le point de vue de ce premier groupe. Les extrémistes, comme un Whistler et un Wilde, en viennent ainsi à rejeter toutes les théories que Ruskin associe à son attitude

1. Naturellement, il y avait aussi, dans le cas de Ruskin, une contre-réaction contre la théorie naissante de l'art pour l'art. Ruskin avait condamné le mot « esthétique » comme synonyme d'appel sensuel de la beauté et lui-même employait le mot « théorie » pour exprimer la nature morale de la perception du beau. Dans ses notes de l'édition de 1883 des *Modern Painters* (V. II, P. 111, ch. xv), il condamne directement la « secte » esthétique qui s'est développée suivant ses prédictions funestes.

Provoqué à souligner même plus exagérément son attitude éthique, Ruskin rendit encore plus inévitable une révolte excessive contre elle. Au début de ses *Notes on the Royal Academy Exhibition of 1875* il déclare, en contradiction avec ses « adversaires-artistes » : « Tout bon art est plus ou moins didactique ». Pour cette raison, il discute l'art de l'Exposition sous des catégories didactiques « pour en dégager l'enseignement sur... la Théologie, l'Histoire, la Biographie, l'Histoire naturelle, le Paysage et, comme conclusion, la Politique ». Une telle manière d'aborder la peinture pouvait seulement provoquer, en retour, chez les partisans de l'art pour l'art, un attachement plus grand aux qualités purement artistiques de la peinture. Et des articles comme ceux sur *Fiction, Fair and Foul* publiés par Ruskin dans la *Nineteenth Century Review* en 1880, avec leurs jugements moraux dogmatiques, exagérés et saugrenus sur les romanciers du dix-neuvième siècle, diminuèrent naturellement l'autorité de la théorie moraliste de l'art qu'il avait prêchée.

2. O. ELTON, *op. cit.*, vol. II, p. 231.

3. Voir H. A. NEEDHAM, *Le Développement de l'Esthétique sociologique en Angleterre et en France au XIX^e siècle*.

moralisante. Cependant nous verrons que, comme pour Pater, l'idée de l'art pour l'art n'implique pas nécessairement par exemple une négation de la théorie de Ruskin d'après laquelle l'art reflète l'époque et la société où il fut produit. Dans les diverses attitudes vis-à-vis de l'art, il est souvent difficile de trouver des oppositions tranchées d'opinion.

Parmi les diverses manifestations de cette aspiration à la beauté qui commença à se faire entendre en Angleterre vers 1850, le mouvement préraphaélite nous intéresse tout particulièrement. En associant, dans leurs formes les plus intenses, le culte de la beauté à ces phases du romantisme que nous avons examinées dans le chapitre précédent, il contribua le plus directement à développer l'attitude de l'art pour l'art. Oscar Wilde, parlant en 1882 comme partisan de l'art pour l'art, reconnut la convergence de ces deux tendances dans le mouvement préraphaélite : la révolte contre la laideur victorienne et la mise en valeur des aspects du romantisme favorables à la répudiation des buts moralistes dans l'art.

L'attitude des Préraphaélites dans la question du but et de la fonction de l'art a donné lieu à une certaine confusion. Ainsi, J. A. Noble, remarquant à la fin du siècle que « le Préraphaélisme s'identifie en beaucoup d'esprits avec le dogme personnifié dans la formule populaire « l'art pour l'art » ¹, cite des articles dans la revue préraphaélite, *The Germ*, pour désapprouver ce rapprochement. D'autre part, un historien réputé de la littérature anglaise, H. A. Beers, mentionne le culte de l'art pour l'art comme l'une des caractéristiques reconnues des poètes préraphaélites ². La contradiction résulte de ce que chacun de ces écrivains envisage un élément différent dans le mouvement préraphaélite. Les historiens littéraires ont généralement négligé d'indiquer qu'il y eut deux groupes préraphaélites : l'original, dont le noyau était formé des peintres John Millais, Holman Hunt et Dante Gabriel Rossetti, et le second groupe — le plus important dans l'histoire littéraire — dont Dante Rossetti, William Morris et Edward Burne-Jones étaient les esprits dirigeants. Quoiqu'ils se confondent en tant de points qu'il serait faux d'établir une démarcation trop

1. J. A. NOBLE. *A Preraphaelite Magazine* dans *The Sonnet in England and other Essays*, p. 77.

2. H. A. BEERS. *History of English Romanticism in the Nineteenth Century*, v ch. VII, p. 294.

distincte entre eux, il est certain, en ce qui concerne le but de l'art, qui nous intéresse particulièrement, qu'il y a une différence prononcée d'accent dans les deux groupes. De là les divergences d'interprétation sur les rapports entre le Préraphaélisme et l'art pour l'art.

Le premier groupe préraphaélite naquit de la révolte des trois jeunes peintres — Millais, Hunt et Rossetti — contre l'école académique traditionnelle de peinture. En 1848, ils formèrent la « Confrérie » préraphaélite, en y associant avec eux trois autres artistes, et William Rossetti, le jeune frère de Dante Rossetti. Ford Madox Brown, un autre peintre, ne fut jamais « membre » de la « Confrérie », mais sa sympathie pour leurs idées et son intimité avec le groupe obligent de joindre ordinairement son nom à toute histoire du mouvement. Ruskin, dès 1843, dans sa défense de Turner, dans le premier volume de *Modern Painters*, avait attaqué les conventions mortes de l'école académique de peinture et prêché un retour à la nature, — la peinture, comme il disait, de ce que l'artiste voyait réellement. Les Préraphaélites semblent être parvenus à cette même attitude indépendamment, en pratiquant leur art ¹. Les Préraphaélites, de même que Ruskin, ne faisaient pour la peinture que ce que la première génération romantique avait entrepris pour la littérature. Demander que l'artiste se tournât directement vers la nature, cela signifiait en réalité qu'ils désiraient que l'artiste exprimât directement sa conception, sans la falsifier ni l'affaiblir à l'aide de formes fixes, de sujets insipides et conventionnels et de méthodes traditionnelles et artificielles. Le groupe tira son nom de la peinture italienne avant Raphaël, l'école qui lui paraissait un modèle de spontanéité et de sincérité. Les « Préraphaélites » voulaient imiter non pas les méthodes archaïques des Primitifs, mais leur indépendance de conventions techniques figées. Les Préraphaélites se rencontraient fréquemment, se communiquaient l'enthousiasme et les problèmes de leur art, s'aidaient et s'encourageaient les uns les autres. Le fait même de former un groupe de ce genre était unique en Angleterre, où les artistes forment si rarement ces « cénacles » qui caractérisent l'histoire de l'art en France.

Quoique l'idéal conçu par les jeunes artistes n'eût rien de vraiment révolutionnaire au point de vue moral, leur exposition de

1. Holman Hunt fut, semble-t-il, le seul membre du groupe qui eût lu *Modern Painters* avant 1847. Néanmoins, est-il étrange qu'ils n'aient pas rencontré les idées de Ruskin qui, en 1848, avaient déjà conquis un assez vaste public.

peinture en 1850 rencontra l'opposition virulente qui semble la caractéristique de l'ère victorienne en présence de toute innovation artistique. On reprocha non seulement aux peintres préraphaélites leurs fautes contre la technique académique en usage mais leur réalisme de détails dans la peinture religieuse choqua le public anglais habitué à une peinture plus insipide et sentimentale¹.

En 1851, John Ruskin était le critique d'art le plus connu d'Angleterre. Coventry Patmore, poète ami du groupe, sollicita le secours de Ruskin contre les critiques orthodoxes qui continuaient d'attaquer les Préraphaélites. Ruskin, qui n'avait pas prêté beaucoup d'attention à l'œuvre de ces jeunes gens jusqu'alors, vit leurs tableaux et publia dans le *Times* des 13 et 26 mai 1851 deux lettres pour défendre le sérieux, la valeur et le naturel parfait de leur œuvre.

Dans sa brochure sur le *Préraphaélisme* (1859), Ruskin loue de nouveau les jeunes peintres pour leur liberté vis-à-vis des artifices et des conventions périmées et pour la sincérité absolue de leur œuvre. Mais il faut voir dans cette brochure moins un exposé de leurs buts que des vues personnelles de Ruskin. Cette controverse est pour lui une occasion de condamner l'état *moral* du public, incapable d'apprécier une bonne œuvre. Et il pousse même l'idée de « vérité » dans l'art bien au-delà des intentions des hommes qu'il défend. La « fonction » de l'artiste, déclare-t-il, est de faire connaître aux hommes, ses frères, les choses qu'on ne peut leur apprendre que par les yeux. En développant ce thème, Ruskin a l'air de perdre de vue les côtés esthétiques de la peinture et de regarder le peintre presque uniquement comme un transmetteur de faits — de faits scientifiques. Ruskin adopte assez souvent un point de vue semblable dans *Modern Painters*. Et Carlyle lui aussi, dans ses *Latter-Day Pamphlets*, avait voulu restreindre l'art, et en particulier la littérature, aux « faits », comme si, en limitant ainsi l'imagination de l'artiste à la « vérité », l'on pouvait le maintenir dans la voie morale.

Les Préraphaélites n'avaient pas attendu Ruskin pour exprimer leurs idées. En 1850, sur l'initiative de Dante Rossetti qui n'avait

1. On employa même le mot « Blasphématoire » au sujet de leur œuvre. Voir Ford Madox Hueffer (Ford Madox Ford) *Ancient Lights, and Certain New Reflections*, p. 9. Il y eut de nombreuses attaques dans la presse et même en 1857, un révérend E. Young crut nécessaire d'écrire un livre contre eux. V. Sharp, *D. G. Rossetti*, p. 44.

alors que vingt-deux ans, le groupe fonda une revue. Il ne parut que quatre numéros (en janvier, février, mars et mai) — les deux premiers sous le titre de *The Germ*, les deux autres sous celui de *Art and Poetry*. Comme l'indique le second titre, la revue s'occupait de littérature aussi bien que d'art. Ceci est bon à noter, car l'association de la littérature et des arts plastiques, particulière aux deux groupes préraphaélites au milieu du siècle, inaugurerait une période de rapprochement entre écrivains et artistes sans précédent dans l'histoire de la littérature anglaise. Nous aurons plus loin l'occasion de constater l'importance de cette influence des arts plastiques sur la littérature.

Dante Rossetti, poète et peintre à la fois, sa sœur Christina, poétesse également, leur frère William qui « dirigeait » la revue et s'y occupait surtout de critique, Coventry Patmore, poète, furent les collaborateurs les plus connus du *Germ*.

Le sous-titre de la revue "*Thoughts toward Nature*", (pensées sur la nature), ainsi que le sonnet préliminaire de William Rossetti, indiquent que le groupe faisait de son appel à la « sincérité », à la fidélité envers la nature, l'idée centrale de son credo. En ceci, naturellement, ils étaient tout à fait d'accord avec Ruskin. Et, en effet, il y avait dans le ton général de la revue bien des choses qui auraient plu à Ruskin.

Quant à la question du but de l'art, des articles comme *The Subject in Art*¹, *The Purpose and Tendency of Early Italian Art*², *A Dialogue on Art*³ (par des membres du groupe relativement peu connus dans la suite,) parlent constamment des responsabilités morales et spirituelles de l'artiste, de la signification spirituelle et éthique de l'art. Une certaine atmosphère de religiosité, dans leur sentiment de consécration à leur art, si caractéristique du groupe, pénètre aussi les diverses expressions d'opinion de la revue⁴. D'après ces indications, on pourrait être tenté d'accepter ce que déclarait Holman Hunt dans ses mémoires : l'idéal préraphaélite supposait nécessairement une foi dans le but moral et social de l'art⁵.

1. *The Germ*, janv. 1850.

2. *Ibid.*, fév. 1850.

3. *Ibid.*, mai 1850.

4. En effet, c'est cet esprit dans les tableaux du groupe, inspiré par leur admiration des primitifs Italiens, qui induisit même Ruskin, dans sa première défense, à leur reprocher leurs tendances soit-disant « tractariennes et romanistes », accusation qu'ils s'efforcèrent d'ailleurs de réfuter.

5. W. Holman HUNT, *Preraphaelitism and the Preraph. Brotherhood*, v. I, p. 118.

Malgré ce fort accent éthique et religieux dans l'état d'esprit du groupe en général, il serait erroné d'accepter la déclaration de Hunt. La fonction didactique de l'art n'était pas le principe premier de la « réforme » artistique que le groupe pensait réaliser. Hunt était le seul membre du groupe qui fut un disciple avoué de Ruskin et son sentiment intense d'une mission religieuse et sociale le place plutôt en contraste avec les deux autres membres importants, Millais et Dante Rossetti. La situation réelle semble, comme l'a dit William Rossetti, que, si le point de vue général du groupe admettait très volontiers le didactisme de Hunt, il ne *l'imposait* pas. Pour eux, l'essentiel était que l'artiste eût réellement quelque chose à dire, qu'il s'exprimât lui-même, non à l'aide de conventions artificielles, mais par l'étude de la nature et que, en un mot, « il produisit des tableaux et des statues parfaits » ¹. La foi dans le caractère élevé, presque religieux de toute activité artistique sincère qui les unissait, pouvait admettre l'association du didactisme sérieux de Hunt avec l'attitude d'un tempérament pas du tout porté au didactisme, comme Dante Gabriel Rossetti.

La tolérance esthétique du groupe explique aussi pourquoi, malgré l'accent éthique et religieux des autres articles, qui caractérisait certaines tendances générales du groupe, le premier numéro de *The Germ* pouvait contenir l'exposé d'un credo artistique qui plaçait l'accent très différemment. La portée véritable de l'histoire allégorique par Dante Gabriel Rossetti, *Hand and Soul*, est précisément l'arrogance de l'artiste assumant, vainement, d'ailleurs, le rôle de prêtre et de moraliste. Ce conte — un « poème en prose » ², comme Rossetti l'appelait, — non seulement à cause de sa signification, mais aussi à cause de son style coloré et recherché et le tempérament introspectif et artistique du héros, peut en effet être considéré comme annonçant la prose d'art et « l'esthéticisme » de la fin du siècle. Ce conte montre aussi la parenté entre la prose de Leigh Hunt et la prose d'un Pater ou d'un Wilde.

Le héros du conte, Chiaro di Erma, peintre imaginaire de l'époque d'avant Raphaël, conquiert la renommée, mais la trouva illusoire. Il résolut alors de ne peindre que pour exprimer sa foi, sa dévotion à Dieu, et il créa de grandes œuvres. Finalement, il s'aperçut que, dans ses tableaux, il exprimait par-dessus tout son adoration de

1. W. M. ROSSETTI, *Dante Gabriel Rossetti, His Family Letters*, p. 135.

2. H. CAINE, *Récollections of Rossetti*, p. 121.

la beauté. Craignant de trahir sa foi religieuse, « il veilla sur son âme et ne mit la main qu'à des œuvres ayant pour but de présenter quelque grandeur morale, capable d'influencer le spectateur »¹. En d'autres termes, Chiaro assumait le rôle didactique que l'on exigeait de l'artiste du temps de Rossetti. Rossetti exprime très clairement sa conviction que cette intention didactique est dangereuse pour la création artistique. Chiaro, dit-il, « multiplia les abstractions et oublia la beauté et la passion du monde... ses tableaux, quoique plus travaillés que les premiers, étaient froids »².

Rossetti ne voit pas non plus dans l'art un instrument efficace d'influence morale. Chiaro voit les murs même de l'église sur lesquels il avait peint « une allégorie morale de la Paix » éclaboussés du sang d'une bataille de rues entre familles féodales.

Chiaro pleure une vie perdue, dans laquelle la renommée, la foi, et l'espérance d'un enseignement capable d'élever ses semblables, se sont révélées également illusoire.

L'âme de Chiaro lui apparaît alors sous la forme d'une belle femme. L'apparition lui reproche d'avoir, par excès de scrupule, répudié une œuvre qui révélait une adoration de la beauté et un amour de la passion du monde. Dieu lui avait insufflé cet amour de la beauté dans le cœur : « Ce qu'Il a mis dans ton cœur à faire, fais-le ; et même si tu le fais sans penser à Lui, ce sera bien fait »³.

Telle est la pensée centrale du conte de Rossetti : en obéissant à l'instinct qui le pousse à créer de la beauté, en développant avec une entière sincérité les talents qu'il a reçus, l'artiste aura témoigné à Dieu la plus fidèle dévotion. L'artiste n'a qu'à « œuvrer d'après son propre cœur, simplement », sans s'inquiéter de se justifier d'une autre manière. Quant à son désir d'enseigner, c'est une intention présomptueuse envers Dieu ; l'artiste n'a pas le pouvoir de le faire.

Alors Chiaro reçoit de l'apparition l'ordre de la peindre, son âme à lui. L'artiste accomplit ses plus hauts devoirs en « peignant son âme » sans autre but et sans se poser des questions philosophiques sur son amour de la beauté. L'allégorie de Rossetti exprime à la fois son égoïsme romantique et son sentiment que l'art mérite d'être sa fin en lui-même. Ce conte révèle aussi ce sentiment mystique de l'art, cette conviction que l'art est par lui-même une sorte

1. *Works of D. G. Rossetti*, ed. W. M. Rossetti, 1911, p. 551.

2. *Ibid.*, p. 551.

3. *Ibid.*, p. 554.

d'activité religieuse, qui est la caractéristique principale de la mentalité de Rossetti.

Si nous nous rappelons que ce conte fut écrit en 1849, par un jeune poète élevé dans la tradition romantique, nous constatons qu'en Angleterre le sol était déjà préparé, pour recevoir les définitions françaises de l'idée de l'art pour l'art.

Il était inévitable que les deux types d'attitude représentés par Holman Hunt et Rossetti divergeassent. Après 1850, le premier groupe de Préraphaélites cessa de se réunir officiellement, quoiqu'ils continuassent d'être amis et de se fréquenter. Millais allait devenir un membre célèbre et florissant de l'Académie Royale de Peinture ; Holman Hunt, fidèle presque jusqu'au fanatisme à son idéal de complète véracité réaliste et convaincu de sa mission didactique, peignait des tableaux religieux et moraux qui, en commençant par sa *« Lumière du Monde »* en 1854, étaient acceptés avec enthousiasme, comme l'était la peinture didactique de G. F. Watts, par le public anglais toujours prêt à l'édification morale et religieuse dans l'art. Mais moraliser ainsi était, comme le critique Théodore Watts-Dunton, son ami, l'a dit, « très éloigné de la nature de Rossetti, qui méprisait plutôt l'art didactique et n'était pas du tout disposé à essayer d'améliorer la condition des gens, au moyen de tableaux »¹.

En 1857, nous trouvons Dante Gabriel Rossetti au centre d'un autre groupe d'artistes et de poètes — ce groupe étant pour lui des disciples. Les plus grands parmi ces nouveaux amis étaient William Morris, Edward Burne-Jones, de même que Algernon Charles Swinburne, que nous étudierons dans le prochain chapitre comme le premier à proclamer d'une façon décisive l'idée de l'art pour l'art en Angleterre.

A cause de leur association avec Rossetti, on donna aussi à ce second groupe le nom des Préraphaélites, bien qu'il n'y eût pas « confrérie » formelle, et que leur œuvre manifesta des qualités différentes de l'idéal des premiers Préraphaélites. Néanmoins, le second groupe, comme le premier, était imbu de la même conception exaltée de la nature de l'art, de la même passion pour la sincé-

1. Article sur *D. G. Rossetti* dans *Encyclopedia Britannica*. Eleventh Ed., p. 740. Il est significatif que Rossetti n'ait jamais terminé le seul tableau de lui conforme au type que Holman Hunt pratiquait, le tableau *« Trouvée »*, qui traite le sujet de la femme tombée. C'est aussi le thème du poème de Rossetti, *Jenny*, le seul poème à tendances semi-didactiques qu'il ait tenté. Même ces œuvres venaient sans doute, jusqu'à un certain point, de ce que ce sujet était un de ceux contre lesquels la pruderie victorienne avait des préjugés particuliers et agressifs.

rité absolue, pour l'œuvre sortie du cœur, du même sérieux intense pour l'activité artistique. Les membres des différentes « générations » préraphaélites furent en relations personnelles constantes, et en effet, si l'on devait désigner un endroit comme le berceau de « l'esthéticisme » anglais, ce serait l'atelier de Ford Madox Brown dans Fitzroy Square, à Londres, où les diverses générations préraphaélites ainsi que leurs disciples poètes et artistes, continuèrent de se réunir.

Mais il faut remarquer que c'est le « Préraphaélisme » de Dante Gabriel Rossetti et non de Holman Hunt qui prenait alors une nouvelle vigueur et attirait à lui les jeunes esprits qui devaient jouer un rôle important dans les manifestations finales du romantisme dans l'art et la littérature anglaises, pendant les dernières décades du siècle.

Si nous nous occupons uniquement de l'*attitude* de l'art pour l'art et non de ses représentations théoriques, qu'il n'offre pas, nous pourrions regarder Rossetti comme un parfait exemple de ce point de vue. Complètement absorbé par l'art, il ne songeait pas à exprimer les problèmes de son temps, ou à influencer ses contemporains. S'abandonner tout entier à des préoccupations artistiques, comme fit Rossetti, eût été remarquable en Angleterre, à n'importe quelle époque : c'était particulièrement extraordinaire dans la période victorienne de 1850, où tant d'artistes étaient poussés à exprimer les doutes et les problèmes du temps ou étaient mobilisés contre ses maux. Le sens presque religieux de la dignité de la création artistique que Rossetti exprima dans *Hand and Soul* pénètre son œuvre tout entier. C'est en « pur artiste », voué à son art d'une ferveur absolue, que Rossetti captiva l'imagination des écrivains de son temps.

Rossetti présente aussi un exemple extrême de ce sentiment de séparation et même d'antagonisme entre l'artiste et le public, qui se fit de plus en plus fréquent pendant la seconde moitié du siècle. Après les violentes attaques contre la peinture préraphaélite en 1851, Rossetti refusa de se mettre à la merci d'un public intolérant et ne voulut plus exposer publiquement ses tableaux ¹.

1. Cela devint financièrement possible pendant les premières années avec l'aide de John Ruskin, que Rossetti rencontra en 1854. Que, par amour inné de l'art et par appréciation du génie, Ruskin ait été capable de surmonter très souvent ses théories, nous en avons la preuve dans son amitié pour Rossetti. En 1864, cependant, les différences fondamentales de tempérament finirent par amener une rupture entre ces deux personnalités dominatrices.

Comme poète, Rossetti demeura également inconnu du grand public jusqu'en 1870, où son premier volume de poèmes fut publié, longtemps après la publication d'œuvres comme, par exemple, celles de Morris et de Swinburne, influencées en définitive par sa poésie ¹.

Rossetti fut même plus conséquent dans son dédain du public que les partisans déclarés de l'art pour l'art, puisqu'il était heureux de créer dans un « isolement mystique », selon l'expression de Pater, sans même discuter pour défendre son point de vue. Rossetti n'était pas un théoricien. *Hand and Soul* est une affirmation de son point de vue, plutôt qu'un exposé. Et même ce conte n'atteignit qu'un public limité ; l'on ne vendit que deux cent exemplaires de l'édition du *Germ* où il fut publié ².

Quoique ce ne soit pas par des exposés de la théorie que Rossetti ait préparé la voie à l'idée de l'art pour l'art, il faut lui faire une place importante dans l'histoire de l'idée. Quand on étudie le mouvement littéraire des dernières décades du siècle et particulièrement des développements connus sous le nom de « mouvement esthétique » on rencontre constamment des reflets de l'influence de Rossetti. Comme l'a dit son biographe, Rossetti dirigea « la rupture avec une tradition dominante. L'influence de Rossetti sur la poésie, comme son influence sur l'art, s'est exercée d'une façon générale plutôt que directement. Il a stimulé le sens de la beauté, le désir d'extraire de l'émotion, de la forme et de la couleur la véritable essence de joie ; il a inculqué la dévotion à l'art, le dessein profond et l'isolement délibéré » ³. Arthur Symons écrivait en 1904 : « Comme Baudelaire et Mallarmé, Rossetti ne fut pas seulement un poète pleinement original, mais une force nouvelle et personnelle en littérature » ⁴. Pater, dans son essai sur Ros-

1. L'inhumation du manuscrit des poèmes de Rossetti dans la tombe de sa jeune femme en 1862 avait empêché leur publication. Les lettres que Rossetti écrivit à ses amis et à son éditeur avant leur publication en 1870, montre son dédain et sa méfiance extraordinaire de la critique et du public. (Voir D. G. Rossetti, *Letters to his Publisher*, Scholartis Press, 1928). Cette conviction d'un antagonisme complet entre le public et lui devint finalement presque une obsession chez Rossetti, bien que l'idée d'hostilité entre le public et l'artiste soit déjà clairement exprimée dans le conte inachevé, *St. Agnes of Intercession*, écrit vers 1850.

2. *Hand and Soul* ne fut réédité qu'en 1870, où il parut dans la *Fortnightly Review*. En 1895, il parut pour la première fois en volume, publié comme livre d'art par William Morris à sa Kelmscott Press (v. W. Rossetti. *Bibliography of D. G. Rossetti*).

3. A. C. BENSON, *Rossetti*, p. 143.

4. A. SYMONS, *Figures of Several Centuries*, p. 202.

setti en 1882, déclarait aussi que Rossetti avait créé un nouveau type de sentiment poétique, un nouvel idéal de beauté ¹.

L'influence de Rossetti s'exerça en grande partie de la manière la plus difficile à suivre pour l'historien : l'influence personnelle. Qu'il soit un des génies créateurs de l'époque, nous en avons la preuve dans le témoignage unanime, non seulement des biographes de Rossetti, mais des lettres et des mémoires des Préraphaélites, ainsi que des souvenirs et des biographies de ceux qui furent en contact avec lui. Il était en effet le « roi de son cercle » ². « Peu parmi ceux qui subirent son influence purent ou voulurent la secouer » ³. Ceci est particulièrement important, si nous nous rappelons que Rossetti ne cessa jamais son opposition à tout but social ou didactique ⁴, telle qu'il l'exprima dans *Hand and Soul*. Dans une lettre de 1880, deux ans avant sa mort, Rossetti refusant aimablement la dédicace d'un essai de Hall Caine sur la nécessité pour l'artiste de s'intéresser à la politique, parle de lui-même comme d'un « isolé dans l'art », et soutient que ceux qui s'occupent des problèmes pratiques de la nation peuvent accomplir une noble tâche, mais que ceux qui sont doués du don de poésie doivent se contenter de l'exercice intégral et fidèle de leurs talents ⁵.

Une lettre de William Morris écrite en 1856 montre de quel genre a dû être l'influence de Rossetti. Le jeune Morris annonce que, sur le conseil de Rossetti, « un très grand homme », il va se consacrer à la peinture. Sous forme de corollaire à cette déclaration, il ajoute qu'il lui est impossible de penser avec intérêt aux sujets politico-sociaux, car son affaire est de « représenter des rêves sous

1. Voir plus bas,

2. V. H. CAINE, *op. cit.*, pp. 12-13 ; C. MACKAIL, *Life of William Morris*, v. I, pp. 104-112, 114. BENSON, *op. cit.*, p. 18, GALLAND, Georges MEREDITH, pp. 216-232.

3. *Memorials of Burnet-Jones*, p. 14.

4. Dans le cas de Rossetti, comme dans celui de tant parmi ceux qui adoptèrent délibérément l'attitude de l'art pour l'art, il entraînait un élément de réaction. Rossetti fut élevé dans un milieu où l'on discutait constamment politique, car son père, Gabriel Rossetti, réfugié italien à Londres, réunissait autour de lui beaucoup de ceux qui s'intéressaient au mouvement de l'indépendance italienne. Dans ses commentaires sur Dante, le vieux Rossetti poussait à l'extrême l'interprétation politique et sociale de la littérature. Un tempérament intensément artistique, comme celui de Rossetti, semble en général poussé par ce point de vue à l'extrême opposé : le détachement esthétique absolu.

(V. aussi le frontispice de *Dante Gabriel Rossetti and his Circle*, par Max BEERBOHM).

5. Hall CAINE, *op. cit.*, p. 200.

une forme ou sous une autre »¹. La conclusion qui s'impose, c'est que l'influence de Rossetti s'exerça constamment en opposition avec les penchants sociaux ou politiques de ses amis et de ses disciples et qu'il fut une source importante du point de vue de l'art pour l'art, au moins pour ce qui est du but de l'artiste dans la création². Ce n'est pas par un effet du hasard que tant de poètes et d'écrivains qui se réclamèrent de l'art pour l'art, dans les trente dernières années du siècle, avaient subi l'influence de Rossetti ou de ses disciples immédiats. Ainsi l'on peut constater l'influence de Rossetti sur Swinburne, Pater, Oscar Wilde, Arthur O'Shaughnessy et les poètes nombreux des dix dernières années du siècle, comme Arthur Symons ou Ernest Dowson.

Jusqu'ici, nous avons fait ressortir les côtés négatifs de l'attitude de Rossetti qu'on peut regarder aussi comme caractéristiques de son groupe, à savoir : la rupture avec la tradition romantique primitive des buts moraux et sociaux. Mais le côté positif de cette attitude est la reprise, sous une forme concentrée et intense, du romantisme de Keats, en ce qu'il s'oppose à celui de Wordsworth. Le type de sentiment poétique encouragé par l'attitude préraphaélite, ouvrit une porte de sortie aux tempéraments de l'époque mal adaptés et en rébellion contre les préoccupations sociales et morales de la littérature victorienne.

Après ses premières poésies, Tennyson, nous l'avons vu, renonça à sa fidélité complète à Keats : le poète victorien, pénétré du sens de sa responsabilité sociale, introduit bientôt dans son œuvre une intention morale consciente. La réputation de Keats, nous l'avons noté, grandit très lentement et, en 1848, la biographie de Keats par Lord Houghton fut la première tentative d'un membre de cette génération pour rendre justice à son œuvre³. Il restait au groupe préraphaélite à ranimer l'influence de Keats en poésie, à perpétuer son genre de romantisme et à contribuer grandement à établir sa réputation. Dès 1848, « quand il fallait un certain cou-

1. MACKAIL, *op. cit.*, p. 109.

2. L'auteur d'un compte-rendu de *Russet and Silver* par Edmund Gosse, dans l'*Athenaeum* du 24 nov. 1894 soutient énergiquement l'idée de l'art pour l'art et déclare nettement que Rossetti ne s'était « jamais lassé d'inculquer à ses disciples » la nécessité pour le poète d'une indépendance mystique absolue à l'égard du monde des valeurs pratiques.

3. Le livre de Lord Houghton contient certaines des lettres importantes de Keats sur la nature et le rôle du poète. D. G. Rossetti lut ce livre en 1848. (V. J. Knight, *Life of Rossetti*, p. 25).

rage pour classer Keats parmi les immortels »¹, le jeune Dante Rossetti développant déjà sa faculté de communiquer ses enthousiasmes artistiques à ses amis, avait fait de Keats un des sujets d'inspiration préraphaélite. Lorsque la Confrérie se forma, Hunt, Millais, et Rossetti projetèrent chacun de faire une eau-forte d'après *Isabella* de Keats. Les valeurs picturales et plastiques des poèmes de Keats excitèrent naturellement l'imagination des artistes et inspirèrent nombre de tableaux préraphaélites².

Le second groupe était encore plus dévoué au culte de Keats et l'école de poésie préraphaélite qui grandit autour de Rossetti et de William Morris descend en ligne directe de Keats³. Si, à mesure que le siècle avançait, l'on commençait à apprécier Keats de différents côtés, c'est grâce principalement à la tradition préraphaélite ; vers 1890, par contraste avec l'obscurité de son nom en 1850, Keats était devenu pour un grand nombre de poètes et d'écrivains du temps ce qu'il avait été pour Rossetti et William Morris en 1860 — le poète romantique idéal, le plus grand poète moderne anglais⁴. Nous appuyons sur cette élévation de Keats par les Préraphaélites à cette place de première importance dans la tradition romantique, parce que les Préraphaélites faisaient remarquer l'absence, dans l'œuvre de Keats, des tendances didactiques et moralisantes du romantisme Wordsworthien. « Plus que tout, Rossetti admirait en Keats l'artiste qui avait préféré le privilège de contempler de grandes choses dans la solitude à la renommée du prophète »⁵. Rossetti opposait au genre didactique de Wordsworth la parfaite expression chez Keats de son amour pour la nature, sans le moindre effort pour en tirer des leçons⁶.

Cette apologie consciente de Keats comme « pur artiste » se manifeste dans une lettre de Rossetti, en réponse à une autre de Hall Caine où celui-ci avait groupé de façon typique toutes les citations de l'œuvre de Keats « se rapportant à la mission poétique

1. H. CAINE, *op. cit.*, p. 183.

2. Voir *Preraphaelite Diaries and Letters*, *Madox Brown's Diary*, 10 sept. ; D. G. R. *Family Letters*, p. 141.

3. Le jeune Rossetti envoya son premier poème important et célèbre depuis, *The Blessed Damozel*, au vieux Leigh Hunt qui le goûta beaucoup et prédit un brillant avenir à son auteur. Voir H. CAINE, *op. cit.*, p. 40.

4. Voir J. Mackail, *Life of William Morris*, T. I. p. 219.

5. L. Villard, *Influence of Keats on Tennyson and Rossetti*, p. 63.

6. H. CAINE, *op. cit.*, p. 148.

(ou prophétique) de faire le bien ». (Une fois que le génie de Keats avait été reconnu de manière plus ou moins générale, on avait déjà commencé à le protéger contre « l'accusation » de visées purement artistiques). Rossetti rejette la suggestion d'après laquelle Keats aurait consacré ou devait avoir consacré sa poésie à « faire le bien ». Rossetti cite avec une vive approbation le conseil de Keats à Shelley d'être plus artiste ¹ et moins prédicateur.

L'ascension graduelle de la réputation de Keats, s'accompagnant de l'aveu qu'il représentait une tendance anti-moraliste, anti-didactique, peut être regardée comme un signe du changement dans l'idée de la fonction du poète que nous allons voir s'opérer presque insensiblement pendant les dernières décades du siècle.

Il est aussi particulièrement significatif que Rossetti ait été le premier poète de sa génération à proclamer le génie de Blake. Dès 1845, Rossetti admirait les poèmes et les dessins de Blake ; (en 1847, il découvrit le cahier de poèmes et de dessins de Blake, maintenant connu comme « le manuscrit Rossetti »). Rossetti aida aussi à compléter la vie de Blake par Alexander Gilchrist, publiée en 1863, qui était le premier exposé, la première justification de Blake comme artiste. L'appréciation de Rossetti sur Blake est complètement en harmonie avec son enthousiasme pour Keats : c'était le romantisme extrême, pour ainsi dire, de chacun de ces deux hommes qui l'attirait. La glorification par Blake des émotions et de l'imagination poétique, son acceptation de la vie des sens comme indissolublement liée à l'expérience spirituelle, son individualisme romantique intense, son exaltation mystique de l'art, tous ces traits étaient particulièrement sympathiques au tempérament artistique et mystique de Rossetti.

Les poètes Préraphaélites concentrèrent et intensifièrent précisément ces aspects du romantisme que nous avons analysés comme particulièrement divergents du point de vue victorien dominant : la prédominance de l'émotion et de l'imagination, la confiance dans la vie des sens comme la base du sentiment, l'intensification de l'individualisme du poète, la création d'un monde idéal romanesque, la reconnaissance de forces mystiques dans l'univers. Dans la poésie de Rossetti particulièrement, l'attitude romantique prit une forme qui s'opposait directement aux préjugés les plus profondément enracinés de la mentalité victorienne : sa grande mé-

1. H. CAINE, *op. cit.*, p. 180.

fiance de la passion érotique et ses réticences pudiques à ce sujet. Pour Rossetti, le culte de beauté s'associa de plus en plus avec le culte de l'Amour, et l'association, dans son tempérament, d'une inspiration mystique avec une libre sensualité, produisit un type de poésie érotique forcément choquant pour les Victoriens. Wordsworth et Coleridge avaient exprimé librement l'émotion, mais ils célébraient les « passions » qu'approuvait la moralité victorienne : l'amour maternel, l'amour filial, l'affection fraternelle. Shelley et Byron avaient bravé de différentes manières les idées conventionnelles sur les relations sexuelles, mais leur radicalisme consistait en théories, plutôt que dans leur façon d'exprimer la passion amoureuse, ou dans leur manière de traiter le sujet.

Après 1850, c'est la sentimentalité grave de Tennyson, *The Miller's Daughter* ou la moralité bourgeoise de ses *Idylls of the King*, qui fut le type convenu de poésie touchant le sujet d'amour. Et, comme nous avons vu, Tennyson même fut blâmé quand, dans *Maud*, il donna une note passionnelle trop réaliste.

Rossetti combinait le réalisme de détail préconisé par les Préraphaélites avec un mysticisme sensuel intense. La suite de sonnets de Rossetti, appelée ensuite *The House of Life* dont la majeure partie parut dans ses *Poems* de 1870, exprime cette acceptation mystique de l'expérience sensuelle que Blake proclame aussi dans certains de ses poèmes symboliques. Forme et matière, pensée et expression ne sont qu'un : l'âme et le corps ne font qu'un, c'est l'expression du même fait spirituel. Et c'est précisément à travers l'expérience sensuelle que Rossetti atteint une vision de la réalité mystique.

Vers 1870, un groupe de jeunes poètes s'était soumis à l'influence de Rossetti et avait imité sa manière franche et mystique de traiter l'amour. A cette époque, également, beaucoup de critiques étaient des amis personnels et des admirateurs de Rossetti — ce qui explique les comptes rendus favorables de ses poèmes dans nombre des revues importantes. Dans la *Contemporary Review* d'octobre 1871 cependant parut une attaque contre Rossetti comme chef de « l'École charnelle de poésie ». Cette école, déclarait le critique, se consacrait à faire de la « glorification de la chair » le but suprême de l'art poétique et pictural, à proclamer la supériorité de l'expression poétique sur la pensée et la supériorité du corps sur l'âme. L'auteur de l'article, Robert Buchanan, écrivain et critique assez connu, republia son article amplifié et sous forme de livre, avec le même titre, l'an-

née suivante ¹. Rossetti et ses partisans étaient dénoncés dans les termes les plus violents. Des articles de *The Quarterly Review* et autres revues influentes montraient que les accusations extravagantes d'immoralité portées par Buchanan étaient en somme caractéristiques d'une opposition assez étendue contre l'œuvre de Rossetti et de son groupe. En 1879 encore, le président d'une conférence faite par Hall Caine sur Rossetti se crut obligé de prévenir l'auditoire contre l'éloge du poète par Caine et de le dénoncer comme le plus « sensuel des poètes anglais » ². Même avant 1880 et la campagne d'Oscar Wilde, « préraphaélite » était dans les revues un terme de mépris, que les critiques appliquaient à ce qu'ils désapprouvaient pour des raisons morales.

Rossetti répondit à l'article de Buchanan par une courte lettre dans l'*Athenaeum* du 16 décembre 1871 sous le titre de *L'École furtive de Critique — The Stealthy School of Criticism* ³ (allusion à l'emploi par Buchanan d'un pseudonyme). Rossetti proteste contre la fausse interprétation de son œuvre et déclare que ses poèmes ne mettent pas le physique au-dessus du spirituel. Il n'ignore pas plus le spirituel qu'il ne subordonne l'âme au corps ; il se contente de prendre « une vue plus large de tout ce qu'on peut admettre de la vie dans les limites de l'Art ».

C'était précisément cette question des limites de l'art qui devait donner lieu à tant de controverses littéraires dans la seconde moitié du siècle et à laquelle nous aurons fréquemment à faire allusion. On peut concevoir que l'autonomie de l'art puisse être exposée sans aucun rapport avec la question de la moralité ou de l'immoralité de certains sujets. Ce n'était pas, après tout, la question qui préoccupait Keats. On peut créer dans l'esprit de l'art pour l'art et rester encore dans les limites des conventions reconnues, de même qu'on peut écrire une œuvre contre toutes les idées acceptées en morale, dans un but purement moralisateur et didactique. En Angleterre cependant et dans l'Angleterre du XIX^e siècle en particulier, l'attitude puritaine à l'égard de la vie et de la littérature relevait

1. Robert BUCHANAN, *The Fleshly School of Poetry*.

2. H. CAINE, *op. cit.*, édit. revue, 1928, p. 92.

3. Voir T. J. WISE, *Bibliography of Swinburne*, vol. I, pour l'histoire de la brochure que Rossetti écrivit et qui fut même imprimé, mais non publié, à cause de la violence de son attaque contre Buchanan. Le seul exemplaire existant de cette brochure fut détruit en 1901. Il eût été certainement intéressant de savoir si, dans cet écrit de controverse spontané, Rossetti se livrait à une apologie explicite de l'idée d'art pour l'art.

l'importance de cette question de la liberté artistique d'expression. En étudiant les revues, nous avons vu combien cette question de la moralité du sujet avait dominé la critique victorienne. La liberté de parole de l'artiste, les « limites de l'art », particulièrement en matière de relations entre les deux sexes, devint par la force des circonstances l'un des problèmes centraux de la controverse qui provoqua les diverses déclarations de l'idée de l'art pour l'art en Angleterre.

A. C. Benson admet que « dans l'expression et dans les images de la poésie de Rossetti, se manifeste par endroits un certain caractère voluptueux ». « Mais, dit-il, « c'est là plutôt une faute de goût. En vérité il est exagéré de parler de goût : il s'agit plutôt du goût anglais ». Il est vrai, en effet, que la peur de la franchise en matière sexuelle est un trait particulièrement anglais, c'est le résultat ou du tempérament ou de la tradition puritaine qui ne fut éclipsée que temporairement par une période comme la Restauration. Dans le ton de volupté de l'œuvre de Rossetti, ses lecteurs voyaient un élément « non-anglais » étranger au caractère et à la tradition anglaises. Sous ce rapport, il est intéressant de rappeler que Rossetti, élevé en Angleterre et saturé de littérature anglaise, était cependant aux trois-quarts italien. Ruskin, parlant de lui dans *Praeterita*, l'appelle un « Italien torturé dans l'Enfer de Londres ». On a attribué son culte mystique de la beauté dégagée d'éléments éthiques et son acceptation franche des aspects sensuels de la vie au fait qu'il était italien et à l'influence des poètes de la Renaissance italienne, en particulier son culte de la Femme comme symbole de toute beauté ¹. Dans la personne de Rossetti, on peut dire que la littérature anglaise a développé une « influence étrangère » de chez elle. Il ne faudrait pas exagérer cette remarque, car il y eut beaucoup d'autres influences, sociales et littéraires, qui convergèrent pour renverser les conventions anglaises sur la façon de traiter les questions sexuelles dans la littérature. Cependant, on pourrait voir dans la poésie de Rossetti, l'influence d'un tempérament étranger qui contribua à miner la tradition victorienne. Ce qui était instinctif chez Rossetti, l'expression spontanée d'un tempérament naturellement chaud et fervent, allait devenir pour un groupe de poètes anglais à la fin du siècle une manière d'afficher leur révolte consciente contre la pruderie.

Chez Rossetti, ce renversement d'attitudes morales acceptées

1. H. DUPRÉ, *Un Italien d'Angleterre*.

n'était pas un mobile dominant ; sa franchise vient plutôt de cette passion de la beauté qui pénétrait aussi l'œuvre de Keats. C'est aux Préraphaélites qu'il faut attribuer l'impulsion décisive donnée à ce culte de la beauté, dégagé de l'atmosphère éthique dont l'avait enveloppé Ruskin, — ce culte qui allait être un trait si caractéristique de la littérature de la fin du siècle. La « beauté » est un mot difficile à définir et, pour chacun de ses dévots, il signifie un idéal différent ; cependant c'est cette obsession de la beauté qui devient de plus en plus définitivement la marque des tendances préraphaélites. Dans la peinture, l'insistance du premier groupe préraphaélite sur la « nature » et la « vérité réaliste » fut remplacée par cette préoccupation de la « beauté ». Celle-ci se manifesta souvent sous la forme plus claire d'un goût pour le détail décoratif, pour la magnificence de la couleur et de la matière et pour la délicatesse du dessin. Leur poésie, écrite par des hommes qui subissaient beaucoup l'influence des arts plastiques, ou bien, dans le cas de Rossetti et de Morris, qui pratiquaient à la fois les arts plastiques et littéraires, montre quelques-unes des qualités décoratives de leur peinture. Le mélange d'images sensibles et précises, de descriptions picturales nettes et détaillées, avec l'intensité d'émotion mystique est une des caractéristiques les plus frappantes de la poésie préraphaélite. Rossetti, comme Keats, aimait « les mots pour eux-mêmes » et cherchait des mots étranges et exotiques, des mots aux résonances magnifiques et aux associations romanesques. Cette soif de beauté se manifeste aussi de façon plus subtile dans l'atmosphère de leur œuvre : toute pensée, tout sentiment, tout événement semblent se refléter à travers ce désir premier de beauté.

Rossetti, on l'a souvent dit, « aima la beauté en elle-même et pour elle-même » et c'est ce fait qui doit toujours accompagner cette constatation que « son œuvre artistique et littéraire n'est au service d'aucune discipline morale ». De même on a dit que même « Christina Rossetti, profondément religieuse comme elle était, se préoccupait peu d'éthique », mais qu'elle « exprimait ses pensées, non parce qu'elles étaient bienfaisantes, mais parce qu'elles étaient belles »¹. Nous trouvons l'attitude de beaucoup d'écrivains envers la religion, à la fin du siècle, annoncée dans ce fait que « les manifestations de la doctrine chrétienne n'attiraient pas Rossetti parce qu'elles lui paraissaient vraies, mais parce qu'il les trouvait belles »².

1. BENSON, *op. cit.*, p. 143.

2. H. DUPRÉ, *op. cit.*, p. 89.

Il ne faut pas craindre d'insister à l'excès sur l'importance et l'authenticité de ce culte du beau. C'était la première fois dans l'histoire de la pensée anglaise que des hommes se trouvaient si complètement et si consciemment dominés par l'amour et le besoin de beauté. On peut croire que les Préraphaélites se sont écartés du grand courant de la tradition anglaise, avec son goût pour les grands problèmes humains et les sentiments moraux ; toutefois, la particularité de la littérature préraphaélite est d'avoir donné à ce « désir de beauté », comme Pater l'appelait, une expression plus décidée, d'en avoir tiré des notes plus dominantes qu'on l'ait jamais fait auparavant dans la littérature anglaise et d'y avoir ainsi apporté quelque chose de nouveau, « un frisson nouveau ».

Il est impossible de séparer l'adoration préraphaélite de la beauté des conditions de l'époque où elle se manifesta. L'étroitesse réelle et l'exotisme de ce culte étaient dus au fait que c'était une protestation — souvent inconsciente — contre la laideur et le matérialisme d'une société industrielle. Avec Keats, la beauté tendait à devenir un terme de plus en plus large et semblait le mettre en contact plus intime avec la vie et la pensée de l'humanité. Pour les Préraphaélites, talents plus limités, vivant à une époque où le sens de la beauté était de plus en plus étouffé par les conditions matérielles, la beauté tendait à devenir l'objet d'un culte ésotérique. Il semblait alors n'y avoir que deux voies ouvertes aux tempéraments épris de beauté : ou bien, si le tempérament esthétique se combinait à un esprit de prophète et de réformateur, comme chez Ruskin, d'essayer d'abolir les conditions sociales qui détruisaient les agréments de la vie, ou bien, si le désir de beauté était l'élément essentiel, de se retirer dans un monde limité de beauté, créé en opposition à la réalité. Seul un Keats pouvait aspirer à l'universalité d'un Shakespeare. *Pour les Préraphaélites, la beauté ne pouvait en général être atteinte que par la fuite hors du présent, par la recherche d'une beauté qui avait disparu de la terre :* ainsi, les Préraphaélites imitèrent en particulier le médiévalisme de Keats. Ils cherchèrent des thèmes et des décors médiévaux pour leurs valeurs esthétiques, pour la peinture décorative de la vie médiévale, selon l'image qu'ils s'en faisaient. Éloignement, étrangeté, liberté complète par rapport au présent laid et prosaïque devint les caractéristiques essentielles de la beauté pour les Préraphaélites. Soit dans les ballades de Rossetti, soit dans les poèmes narratifs de William Morris, le culte romantique de l'émotion

est lié intimement avec « l'exotisme du temps » et le désir d'une beauté étrange. Ruskin, pour garder son emprise sur le présent, avait dû renoncer à s'intéresser immédiatement à l'art et se tourner vers la réforme sociale. Les Préraphaélites, pour rester fidèles à la beauté, avaient dû entretenir une inspiration poétique caractérisée par sa séparation du présent.

Walter Pater, dans son essai sur *The Defense of Guenevere and Other Poems* de William Morris, parle subtilement de la poésie préraphaélite, expression de « cette inversion de la nostalgie connue de quelques-uns, cette soif insatiable d'évasion ¹. » Dans son essai sur Rossetti, il oppose la poésie de Thomas Gray, qui exprimait l'élément idéal dans les choses ordinaires, à la poésie qui consiste « à créer des choses idéales par leur origine même ² ». Tandis que la poésie ordinaire crée un monde idéal reposant sur la vie ordinaire, la poésie préraphaélite crée au-dessus de ce monde un monde doublement éloigné des valeurs de la vie ordinaire, un monde d'idéalité pure et de pure beauté. Pater donne à cette poésie le titre de « poésie esthétique » : c'est celui qui convient le mieux, car dans ce monde poétique, c'est le « désir de beauté » qui est souverain.

En élaborant cette forme spéciale de romantisme, en encourageant un type d'inspiration poétique caractérisé par son éloignement du présent, de la réalité même et des thèmes les plus traditionnels de la poésie anglaise, les Préraphaélites ouvraient directement la voie de l'esthéticisme pur. Ou bien l'on peut dire que la poésie préraphaélite et l'attitude de Rossetti était un phénomène dont la doctrine de l'art pour l'art devait fournir une justification théorique.

Il ne faudrait pas de malentendu sur ce point : l'idée de l'art pour l'art, comme théorie, n'exige aucunement cette évasion hors du présent et de ses problèmes. En effet, nous rencontrerons des cas où l'idée sert à défendre l'interprétation honnête et réaliste de la vie contemporaine et des thèmes contemporains. Historiquement, cependant, il est vrai que l'art et la poésie de Rossetti, de Morris et de leurs disciples présentaient un monde de beauté, d'art pur, séparé des préoccupations pratiques du temps, qui facilitaient la proclamation d'une théorie affirmant que tout art, quels

1. Dans l'essai *Aesthetic Poetry*, voir plus loin.

2. W. PATER, *Appreciations*, p. 227.

qu'en soient les thèmes, était pareillement autonome, pareillement dégagé des limites et des conventions de la vie actuelle.

Le même culte de la beauté et de l'art qui poussait Rossetti, Morris et les Préraphaélites à développer une poésie « esthétique » à l'écart du monde de la réalité et supérieur à lui, les poussait d'autre part à essayer de reprendre un peu de cette beauté pour la vie réelle. Ce n'est pas un grand zèle de réforme sociale, mais le désir qu'avait ce groupe de mettre un peu de beauté dans les objets d'usage courant de leurs ateliers et de leurs maisons qui inspira le mouvement d'où sortit une révolution considérable dans les arts décoratifs anglais pendant les dernières décades du siècle et une amélioration du goût anglais en ce domaine. Ne pouvant supporter l'affreux mobilier fabriqué à la machine, les tissus et la céramique alors en vogue, ce groupe de jeunes artistes et en particulier William Morris, commencèrent à en dessiner pour eux-mêmes. Cette activité suggéra l'idée de la société Morris, Faulckner et Cie, formée en 1861, et dont Rossetti, Burne-Jones, Ford Madox Brown et d'autres membres du groupe préraphaélite, comme Thomas Woolner, faisaient aussi partie. La société, dirigée par Morris, proposa de s'intéresser à tous les arts décoratifs : la décoration murale, le vitrail, la sculpture sur bois, le travail du métal, l'ameublement, la céramique. Rossetti, Morris et Burne Jones, ainsi que Madox Brown et autres artistes fournirent des plans et Morris en dirigea l'exécution. Grâce principalement à la formidable énergie de Morris et à son extraordinaire génie pour s'assimiler la technique des différents arts décoratifs, cette société, après une période de difficultés financières, prospéra et étendit son activité en de nombreuses directions. En 1880, les dessins « Morris » pour tout objet d'ameublement, — de papiers peints et tissus jusqu'aux vitraux de couleurs — étaient devenus à la « mode » et ce n'est que par mode que de pareils changements dans le goût se produisent. Morris tourna son attention vers l'imprimerie également et les publications de sa Kelmscott Press inaugurèrent la période des éditions artistiques des dernières décades du siècle. C'est le même amour de la beauté en toutes choses qui conduisit Morris à former une société pour la protection des specimens subsistants de l'architecture médiévale et de la Renaissance en Angleterre contre les ravages des « restaurations » contemporaines.

Morris et ses amis préraphaélites se rencontraient avec les ensei-

gnements de Ruskin dans cette tentative pour embellir même les objets de la vie courante. Mais il faut noter que Morris et les Préraphaélites ne raisonnaient pas leur activité, comme Ruskin, en parlant constamment de l'influence morale des objets beaux sur ceux qui s'en servent : ils croyaient que les objets beaux donnaient de la joie et ils désiraient simplement en créer et en posséder.

Toutefois, dans leur croyance en la nocivité des conditions modernes du travail sur les arts décoratifs, et dans leur désir de revenir aux conditions de travail des artisans du Moyen Âge, Morris et les Préraphaélites suivaient les efforts de Ruskin contre les conditions contemporaines de l'industrie. William Morris, qui avait, depuis son séjour à l'université, admiré l'œuvre de Ruskin, persuadé que les conditions modernes du travail tuaient l'impulsion artistique chez les ouvriers et que les arts décoratifs étaient mourants, finit par demander avec Ruskin une réforme sociale qui facilitât la renaissance des métiers manuels.

Ce n'est cependant qu'en 1877, que Morris se voua définitivement à la propagande socialiste. Morris montre, d'une façon plus frappante encore que Ruskin, comment l'idolâtrie de l'art pouvait conduire à vouloir réformer la société afin que le bon art et le grand art deviennent possibles. Néanmoins il y a une différence subtile entre Ruskin et son disciple Morris. Morris répète tout ce que dit Ruskin dans son chapitre sur *The Nature of Gothic Art*, dans ses *Stones of Venice*, dans ses éloges des conditions du travail au moyen âge qui permettaient à chaque homme de développer ses tendances artistiques. Mais, quoique Ruskin parle de la joie au travail, il accentue les effets moraux de cette liberté artistique et regarde la production du bon art comme le symbole de l'élévation morale de l'ouvrier et de la société qui le produit. Morris, d'autre part, est plutôt convaincu, par son expérience personnelle, de la joie, du pur bonheur inhérents à la création artistique et voilà ce qu'il désire obtenir pour tous les ouvriers, pour tous ceux qui doivent créer les objets nécessaires à la société. Ainsi voilà pourquoi dans ses *Lectures on Art* ou bien dans les conférences sur *Hopes and Fears for Art*, dans lesquelles Morris prêchait le socialisme aux hommes de son temps, nous trouvons peu du moralisme de Ruskin. Le cri de guerre de Morris c'est que tous les objets d'usage courant devraient être « une joie pour celui qui le fait et pour celui qui s'en sert » ; la croyance que la création et la jouissance de l'art sont un bien absolu par lui-même,

voilà la base de son socialisme. Il désirait « voir tous les gens simples s'intéresser à l'art, les voir chercher à lui faire une part dans leurs vies, quel que soit l'avenir des systèmes de commerce et de travail où certains voient la perfection ¹. »

Même les partisans de l'art pour l'art pouvaient accepter la forme dans laquelle Morris présentait son enseignement socialiste. Ils étaient entièrement d'accord avec lui dans son adoration de l'art et il semble travailler à la formation d'une société dans laquelle l'art pourrait en effet être créé pour lui-même.

Il ne faudrait pas que l'activité socialisante de Morris nous fasse voir en lui un partisan aussi d'un art moralisateur. Son art, excepté pour quelques chansons socialistes et (dans *News From Nowhere* and a *Dream of John Ball*) des peintures utopiques, est singulièrement dégagé de didactisme. Dans le poème d'introduction à son poème *The Earthly Paradise*, il se décrit comme « chanteur » simplement :

« The idle singer of an empty day ».

Il ne souhaitait pas faire de sa poésie un instrument de sa propagande socialiste, ses écrits en ce genre étant, comme dit son biographe, « du franc journalisme ² ».

Pendant la seconde moitié du siècle, c'était le mouvement préraphaélite qui prépara de la façon la plus constante le développement de l'idée de l'art pour l'art en Angleterre. Nous employons ici le terme « préraphaélite » dans son sens le plus large. Comme nous avons vu, le terme a reçu successivement différentes applications. Les premiers Préraphaélites « véritables » avec leur goût de la « vérité » et de la « nature » et leur tendance plus ou moins éthique, florissent entre 1848 et 1856, publient le *Germ* et lancent le courant de révolte artistique. Puis, après 1856, le Préraphaélisme de Rossetti, Morris et Burne Jones, avec son médiévalisme romantique, son émotivité intense et quasi-mystique et son culte de la beauté, cristallise les tendances plus directement favorables

1. *Hopes and Fears for Art*, éd. 1882, p. 191.

2. La lettre au *Spectator* du 16 juillet 1895 montre que Morris n'est pas du tout partisan de l'art didactique. « Je ne songeais pas le moins du monde à mettre d'allégorie dans *The Wood Beyond the World*. J'ai voulu faire un conte pur et simple, sans rien de didactique autour. Quand j'ai à écrire ou à parler de problèmes sociaux, j'essaie toujours d'être aussi direct que possible. »

au point de vue purement artistique. Là, encore une fois, les différentes personnalités se diversifient selon les traits particuliers de leur poésie et de leur peinture. Il serait plus exact d'abandonner le nom de « préraphaélite » pour les développements qui suivirent la fondation de Morris, Faulkner and Cie en 1867, et d'employer le terme de « mouvement esthétique », puisque la renaissance des arts décoratifs encouragée par Rossetti, Morris et leur groupe contribua grandement à l'esthétisme des vingt dernières années du siècle.

Cependant, on comprend jusqu'à un certain point que la critique populaire ait retenu le mot « Préraphaélite » et l'ait appliqué — souvent en un sens péjoratif — aux poètes et aux artistes qui ne commencèrent à publier qu'en 1880 et même en 1890. Car, ce n'était pas uniquement le médiévalisme ou le style poétique ou artistique particulier aux Préraphaélites qui les caractérisait. Ils représentaient une attitude nouvelle à l'égard de l'art qui servit de centre commun auquel d'autres tendances similaires ou de nouvelles personnalités purent s'attacher. Dans la société littéraire et artistique groupée autour des ateliers de Rossetti, de Burne-Jones et en particulier de Ford Madox Brown à partir de 1860¹ et avec qui un grand nombre des jeunes écrivains et artistes des décades suivantes furent en relations directes ou indirectes, « l'art » en lui-même prit un intérêt principal et dominant. En plein cœur de l'époque victorienne s'était donc développé un mouvement artistique — un « milieu » plutôt — dépourvu de moralisme et de l'utilitarisme victoriens et favorable à l'introduction d'influences étrangères. La dévotion commune de ce groupe aux arts faisait rayonner un courant de pensée qui élevait le prestige général de l'art en Angleterre et servait de base à des développements ultérieurs, en vue d'une révolte complète contre les attitudes victorienes.

Rossetti, n'ayant jamais présenté d'exposé complet de l'idée

1. Un livre comme celui de Ford Madox HUEFFER, *Ancient Lights and Certain New Reflections*, donne une excellente peinture de cette société naturelle, géniale, enthousiaste, prête à s'aider l'un l'autre dans leurs luttes pour conquérir un public intelligent et, par-dessus tout, prenant l'art et les problèmes artistiques très au sérieux — sans toutefois la pose et l'exagération de leurs derniers disciples. Dans cette association spontanée d'artistes et d'écrivains pour une existence qui paraissait « bohémienne » en comparaison de la vie posée d'un Tennyson, d'un Dickens ou d'un Matthew Arnold, nous voyons la ressemblance la plus proche avec cette association d'esprits artistes qui caractérise particulièrement le XIX^e siècle français.

et ne s'étant probablement jamais soucié de dégager des généralisations abstraites sur les rapports de l'art et de la morale, nous ne pouvons pas l'appeler un partisan de la théorie de l'art pour l'art, au sens propre du mot, bien qu'il nous présente en fait un parfait exemple de l'artiste pratiquant cette théorie. Dès 1862 pourtant, Swinburne, l'ami intime de Rossetti et de Morris et membre du milieu préraphaélite, se déclara publiquement partisan de l'idée. Même avant l'édition définitive des poèmes de Rossetti en 1870, Swinburne avait déjà poussé l'attitude préraphaélite à son extrême limite et l'avait justifiée dans une théorie plus ou moins systématique. Walter Pater, qui devint le principal prophète de l'art pour l'art après 1870, révéla aussi l'influence plus indirecte du culte préraphaélite de la beauté, tandis que d'autres partisans de l'idée, comme les poètes Arthur O'Shaughnessy et John Payne ou le peintre Simeon Solomon, fréquentaient les ateliers préraphaélites vers 1870. Oscar Wilde, qui devint l'adepte le plus éminent de l'art pour l'art après 1880 et qui devait le professer sous sa forme la plus extrême, prétendait continuer la tradition préraphaélite. Comme Wilde, la génération de poètes et d'artistes qui se distingua vers 1890 voyait dans les Préraphaélites et leurs disciples ses précurseurs. Bien qu'il y ait d'autres sources, anglaises et étrangères, de l'idée, et d'autres forces qui s'y soient employées, (particulièrement dans le roman), les tendances romantiques préraphaélites forment le courant le plus constant d'influence que nous rencontrerons.

Comme l'idée prend son intérêt dans la diversité des tempéraments qui la proclamèrent, nous devons considérer ses plus importants défenseurs individuellement. Nous allons essayer d'indiquer ce qui amena ces écrivains pris à part à adopter l'idée de l'art pour l'art ou à la *proclamer* et comment chacun la modifia selon ses propres besoins. A travers les différentes personnalités qui l'embrassèrent nous parviendrons à décrire sa fortune en général et son influence en Angleterre pendant les quarante dernières années du siècle.

IV

LA RÉVOLTE ESTHÉTIQUE¹

Algernon Charles Swinburne

« POEMS AND BALLADS » ET LA DÉCLARATION DE GUERRE — « NOTES ON POEMS AND REVIEWS » — LA THÉORIE DE L'ART POUR L'ART DANS « WILLIAM BLAKE » — LE TEMPÉRAMENT SPÉCIAL DE SWINBURNE — L'ATMOSPHÈRE PROPICE DU MILIEU PRÉRAPHAÉLITE — L'INFLUENCE FRANÇAISE : GAUTIER ET BAUDELAIRE — LES MODIFICATIONS DE LA THÉORIE CHEZ SWINBURNE APRÈS 1870 — LES APOSTASIES.

Le 4 août 1866, un article intitulé *Mr. Swinburne's New Poems* paraissait dans *The Saturday Review*. Le titre discret ne donne aucune idée de la critique violente qu'il contient. L'auteur reconnaît, il est vrai, que le poète a du talent, un grand talent : il fait des citations pour montrer la splendeur des phrases et des images de Swinburne, la fécondité et la vigueur de son imagination, la force et le mouvement de ses vers, la maîtrise et l'harmonie de sa langue. Mais malgré toutes les qualités poétiques du livre, le critique ne peut pas admettre les sujets et les idées des poèmes. Pour condamner le poète il ne trouve pas de termes assez virulents ; il le

1. Ce chapitre a été écrit avant la publication du livre magistral de M. Georges Lafourcade sur *La jeunesse de Swinburne* (2 volumes, pub. de la Faculté de Strasbourg, Fasc. 44 et 45) biographie remarquable pour la richesse de sa documentation. M. Lafourcade cite des documents inédits où Swinburne se montre partisan de l'art pour l'art ; puisque notre étude s'oriente vers le grand courant de pensée dont la doctrine de l'art pour l'art chez Swinburne fait partie, et non pas vers une étude biographique de Swinburne, nous nous sommes bornés à discuter surtout les expressions de son idée connues du public. Nous avons, d'ailleurs, eu l'occasion au British Museum de consulter *The Ashley Library Catalogue* et les publications à tirage limité de M. Wise, dont M. Lafourcade signale l'importance. Nous avons ajouté quelques notes pour renvoyer aux contributions du livre de M. Lafourcade, (qui peut être considéré comme la biographie définitive de la jeunesse de Swinburne), qui nous intéressent particulièrement.

traite d' « apôtre vindicatif d'un désespoir écrasant », ou de « Lauréat libidineux d'une bande de satyres ».

Tout en lançant ces imprécations contre le poète, le critique désespère de pouvoir l'influencer ; Swinburne suit trop obstinément sa « sensualité » pour pouvoir écouter des admonitions à propos du « devoir du poète ». Il pèche surtout par sa préoccupation du côté physique de la vie.

Pourtant le critique obtint des résultats aussi immédiats que pratiques. J. B. Payne, directeur de la maison Edward Moxon & Co., terrifié d'être traité d'ancêtre de tous les corrupteurs de l'innocence anglaise, se hâta dès le lendemain de faire savoir au poète que le livre, dont seuls des exemplaires de presse avaient circulé, ne serait pas publié ¹.

Étant donné l'attitude de l'Angleterre victorienne dans toutes les questions de morale, la panique de Payne n'est pas étonnante. *The Saturday Review* était la revue la plus puissante de l'époque et son critique (le brillant John Morley) ² usa pour cette attaque d'un style incisif et d'une intelligence de premier ordre.

En plusieurs points, le critique d'aujourd'hui serait entièrement d'accord avec Morley, sur les qualités et les défauts techniques des poèmes de Swinburne, et sur les motifs du scandale qu'ils causaient. Mais quand le critique du *Saturday Review* lance des anathèmes contre la sensualité des poèmes, quand il parle du « devoir du poète », de sa « révolte envers les notions générales de la morale », quand il le prie de ne pas s'attacher uniquement au « côté animal de la nature humaine », de ne pas donner des descriptions aussi réalistes du corps humain, quand il exprime sa crainte qu'on ne commence à discuter de tels sujets immoraux dans les salons victoriens, il nous rappelle les mêmes peurs sur l'innocence des lecteurs, les mêmes complaints sur la vertu menacée, les mêmes théories sur le devoir social et moralisateur du poète, répandues partout dans les revues de l'époque. Ainsi, quand, trois mois plus

1. Le bruit courut que le *Times*, le journal tout-puissant, allait publier une autre attaque contre le volume. Quand Dante Gabriel Rossetti et un autre ami de Swinburne vinrent discuter avec Payne (voir T. J. WISE, *Bibliography of Swinburne*, p. 49) ils le trouvèrent épouvanté à l'idée d'une action de la justice, dont on commençait, dans l'agitation produite par les comptes rendus, à entrevoir la possibilité. Le fait que trente années auparavant le maison de Moxon avait été citée en justice pour la publication du *Queen Mab* de Shelley, ne fit qu'augmenter l'agitation de Payne. (V. E. GOSSE, *Life of Swinburne*, ch. v).

2. qui devint plus tard l'ami de Swinburne, accueillant ses critiques dans *The Fortnightly Review*, mais il n'approuva jamais *Poems and Ballads*.

tard, le livre fut enfin publié, à l'exemple de la revue la plus importante, la réaction des autres revues contre le livre était déjà fixée.

Dans leur désir de montrer leur zèle moral, les autres revues essayaient de dépasser la *Saturday Review* par la virulence de leurs condamnations, et par leur insistance à présenter la morale comme criterium dernier de toute poésie. La monotonie des attaques amena enfin un critique du *Fraser's Magazine* à se rendre compte que jusqu'à un certain degré la critique du livre de Swinburne provenait d'une réaction « toute faite » déterminée par l'étroitesse et l'hypocrisie de la morale dominante ¹. Les critiques s'étaient déjà servis de mots si violents et de dénonciations si acharnées contre des livres beaucoup moins osés que celui de Swinburne, qu'en comparaison, leurs condamnations des *Poems and Ballads*, qui eux étaient réellement « osés », auraient dû sembler émoussées.

Après avoir remarqué l'analogie entre les attaques contre *Poems and Ballads* et le ton général de la critique moraliste du temps, nous pouvons enfin constater la hardiesse du livre de Swinburne. Son dédain de la morale victorienne acceptée provoquait une réaction forcée. Les « problèmes de la vie » (problems of life) qui obsédaient les victoriens n'existent pas dans le monde étrange et fiévreux que crée le poète. La glorification du monde sensible, l'idolâtrie païenne de la beauté du corps humain, la fascination du vice, de l'amour pervers, le sadisme, la recherche de l'horrible, sont pour lui la matière de la beauté poétique. L'esprit païen d'un Gautier et le satanisme d'un Baudelaire, unis à un souffle prodigieux, à une violence d'émotion qui s'exprime librement grâce à un don merveilleux du mot et du rythme, voilà ce qui, dans ces « fleurs du mal » anglaises, scandalisait inévitablement les Victoriens.

Sans aucun doute, des tendances personnelles poussaient Swinburne à cette révolte contre la morale dominante, mais cela n'empêche pas son livre d'exprimer l'exacte contre-partie de l'attitude littéraire et morale du temps. Les *Poems and Ballads* ne sont pas seulement une expression lyrique d'émotions personnelles, mais aussi — et c'est surtout par ce côté qu'ils nous intéressent — un geste de révolte.

Il est important de constater combien Swinburne et ses amis avaient conscience de leur révolte contre les idées esthétiques et morales de leur temps. Seulement le succès en 1865 de ses drames poétiques, d'*Atalanta in Calydon*, et, à un moindre degré, de *Chas-*

1. *Fraser's Magazine*, november 1886. *Mr. Swinburne and His Critics*.

telard, les avait poussés à publier des poèmes lyriques qui, depuis plusieurs années, avaient circulé en manuscrits ou que Swinburne avait récités dans les réunions préraphaélites, chez les peintres Rossetti, Burne-Jones et Madox Brown. Les drames avaient révélé au public un nouveau génie poétique, mais le succès de *Chastelard* n'allait pas sans quelques réserves inquiétantes au sujet du ton trop passionné du drame.

Vers la fin de 1865, Lord Houghton (Richard Monckton Milnes), biographe de Keats et à cette époque membre du Parlement très connu dans les milieux littéraires et mondains, se mit à préparer la publication du livre. Plusieurs personnes, entre autres John Ruskin¹ et le peintre Whistler, furent consultées sur l'accueil probable du public.

Dans une lettre du 5 juillet 1863,² Ruskin en parlant des poèmes de Swinburne indique son incertitude devant cette poésie si troublante. D'un côté, il admire ardemment le génie poétique du jeune homme, d'un autre il redoute que la publication des poèmes n'attire à Swinburne une mauvaise réputation, qui l'empêcherait plus tard d'exercer ses talents dans l'intérêt de l'enseignement moral. L'admiration semble néanmoins l'emporter, lorsqu'en 1866 Ruskin écrit une lettre qui révèle que lui-même, le défenseur de l'art moraliste, ne pouvait se refuser le plaisir de participer à la récolte de ces fruits poétiques défendus³.

Si Ruskin, l'apôtre de l'art moral, s'enthousiasmait, peut-on s'émerveiller du zèle que mettait le jeune Swinburne et ses amis à faire éclater cette bombe poétique au milieu du calme victorien ? Et quel indice de l'état d'esprit d'une société où la publication de poèmes se préparait comme une conspiration politique⁴ !

1. Lettre de Swinburne à Lady Trevelyan, le 10 déc. 1865.

2. *Ashley Catalogue*, Vol. IV, p. 182 « But it is so much better than anything I can do, yet so different from all that it seems I would do, if I had the power, that I cannot venture to judge or advise, hardly to speak. I should be sorry that you published these poems for I think that they would win you a dark reputation and take away from your future power of teaching and delighting. »

3. « I have the Mss all right. I like them so much, but there are redundancies yet which you can prune — in some — not in *Faustine* which made me all hot, like pies with the Devil's finger in them. It's glorious ! » (T. J. Wise, *Bibliography of Swinburne*, V. I, p. 127).

4. Lord Houghton, invité à présider le dîner de la Royal Literary Fund le 2 mai 1866, accepta à condition que Swinburne prît la parole. (Voir E. Gosse, *Life of Swinburne*, p. 148). Tout en louant Swinburne, l'orateur chargé de présenter Swinburne déclare à son auditoire qu'à l'avenir le poète choisirait sans doute des sujets plus « plaisants » que celui de *Chastelard*. Swinburne avait décidé de parler sur

J. B. Payne publia une petite édition d'un des poèmes, *Laus Veneris*, afin d'éprouver l'attitude du public. La publication n'ayant pas fait de bruit, Payne trouva le courage de faire imprimer les *Poems and Ballads*. A la fin de juillet 1866, des exemplaires du volume étaient aux mains des critiques des revues littéraires. Nous connaissons le résultat.

Swinburne et ses amis avaient escompté que les audaces du poète susciteraient une certaine horreur, mais ils n'acceptaient pas l'impasse où la terreur de Payne les avait acculés. John Hotten offrit de publier le livre. Le scandale continuait, mais les *Poems and Ballads*, avec leurs rythmes enivrants et leur lyrisme fougueux ne tardèrent pas à devenir pour la jeunesse littéraire l'expression et le symbole de leur révolte contre les anciens préjugés.

En même temps que les *Poems and Ballads*, Hotten publia une brochure, *Notes on Poems and Reviews*, écrite par Swinburne. L'éditeur préférait que le « satire » se défendît lui-même.

Swinburne avait déjà montré la direction que prendrait sa pensée s'il lui fallait se défendre contre les attaques moralistes. *The Spectator* du 24 mai 1862 censura sévèrement le poème de George Meredith, *Modern Love*. Avec la phraséologie habituelle de la censure morale, le critique dénonçait le réalisme de la poésie, l'absence de but didactique, et insinuait que le titre devrait être, non pas *l'Amour Moderne (Modern Love)* mais *La Luxure Moderne (Modern Lust)*. Swinburne, qui ne pouvait jamais rester silencieux et passif sous les attaques, vint à la défense de son ami, et riposta par une lettre au rédacteur du *Spectator* dans le numéro du 7 juin. Les reproches assez banaux du critique sont presque éclipsés par les feux d'artifices verbaux de Swinburne.

« Il y a assez de chaires pour tous les prédicateurs en prose ; ce n'est guère l'affaire de l'écrivain en vers d'exprimer des convictions et si quelque poésie d'une certaine valeur a parfois traité de morale dogmatique, c'est d'autant plus mauvaise et d'autant plus faible pour cette préoccupation. Quant au sujet, il est excessif de demander que toutes les écoles de poésie se subordonnent pour toujours à ce qu'on nous demande à l'instant et dont le point de vue s'arrête aux murs de la « nursery ».

¹influence mutuelle des littératures anglaise et française (Voir la lettre à Lord Houghton, avril 1866) — sujet pas du tout rassurant pour l'Angleterre victorienne avec son horreur de l'« immoralité française ». Swinburne exprima dans son bref discours son admiration pour Hugo et Baudelaire, le charme qu'avait pour lui les « amours païens » des poètes-chanteurs provençaux. Même en essayant de se concilier le public anglais, Swinburne ne manqua pas de témoigner son éloignement des préjugés courants.

Rien de plus clair. Par cette lettre de 1862, Swinburne se montre partisan intransigeant de l'art pour l'art. Dans les articles critiques ¹ sur Victor Hugo et Baudelaire que Swinburne publia dans la même revue, *The Spectator*, pendant l'année 1862, il part franchement de ce point de vue. Mais il se brouilla bientôt avec le rédacteur du *Spectator*, et il a fallu la rencontre entre Swinburne et les critiques en 1866 pour faire généralement remarquer sa théorie par le public et la presse victorienne.

Le caractère outré des *Poems and Ballads* ne permettait plus d'éviter le fond de la question. La controverse entre Swinburne et ses critiques, d'ailleurs, suscitait un certain intérêt général. Les revues parlent souvent du livre et de la brochure, dont (suivant T. J. Wise, autorité pour la bibliographie de Swinburne) Hotten publia plusieurs éditions. C'est de ce manifeste sur l'autonomie de l'art qu'on peut dater vraiment la guérilla littéraire qui se préparait depuis longtemps, et qui allait durer jusqu'à la fin du siècle.

Les *Notes on Poems and Reviews* ² sont franchement un écrit polémique. Les invectives des critiques semblent fades en comparaison du style magistral d'un Swinburne, maniant la langue avec toute la liberté d'invective de ses maîtres, les auteurs élisabéthains, et avec l'esprit malicieux d'un Gautier.

Swinburne affirme que ses poèmes sont dramatiques, objectifs, et qu'on ne peut pas les considérer comme des expressions personnelles de ses propres sentiments ou croyances. Il se met alors à analyser ses poèmes. *Anactoria*, basé sur les fragments sapphiques, essaye, dit-il, d'exprimer une « affection » ou plutôt une passion si violente qu'elle se transforme en rage et désespoir. *Dolores*, *Hesperia*, *The Garden of Proserpine* forme une trilogie, une « monodrame lyrique de passion » — et si *Dolores* célèbre l'incarnation des passions terrestres et défendues, *Hesperia* et *The Garden of Proserpine* amène le lecteur aux états d'esprit plus sereins et plus élevés. Après avoir parlé d'émotions et de situations dont l'ère victorienne ne voulait pas admettre l'existence, Swinburne s'étonne, avec une innocence malicieuse, qu'on puisse trouver quelque chose d'« impur » dans ses poèmes. Les critiques, si bien renseignés, semble-t-il, sur la littérature immorale, voient le mal où le mal n'existe pas. Il traite les critiques en termes d'éloquent mépris

1. V. les articles sur *Les Misérables* de Hugo : réimprimés dans The Bonchurch Edition, et l'article sur Baudelaire. V. plus loin.

2. J. C. HOTTEN, 1866 : 23 pp.

pour leur hypocrite pruderie. Mais Swinburne ne fonde pas seulement sa défense sur l'argument que ses poèmes ne sont pas immoraux. Il affirme qu'il n'y voit rien d'immoral, il est vrai, mais s'il avait voulu maintenir sa défense sur ce terrain, la controverse aurait tourné en débat sur la valeur d'idées morales, opposées. Swinburne ne veut pas entamer une telle controverse. Il remarque la nature sans cesse changeante du mot « moral », et il répudie l'idée que son but a été « ou moral ou immoral ».

Il émet l'idée fondamentale de tous les disciples de l'art pour l'art. Pour eux, l'art doit être jugé ni par le sujet, ni par l'intention ou l'effet moral, mais par la forme.

« Ces poèmes ne me semblent pas condamnables, à moins de parler de mauvais vers ; et à toute accusation de ce genre je ne saurais ni ne voudrais naturellement répondre. »

Mais avant que l'art puisse s'affranchir ainsi, il faudrait le sauver des idées courantes qui l'ont avili, et briser l'étroit code moral qui cherche à tout subordonner à ses conventions hypocrites et prudes. Une vraie littérature ne peut pas se développer dans de telles conditions.

« La question à résoudre est plus qu'une discussion entre un écrivain et ses critiques ou bien alors on pourrait la laisser tomber. Voici ce dont il s'agit : Oui ou non, la première condition de l'art est-elle de ne pas choquer ? oui ou non, faut-il bannir de la bibliothèque tout ce qu'on ne peut pas bégayer dans la nursery ou traiter à l'école ? oui ou non, le cercle domestique doit-il être pour tous les hommes et tous les écrivains la limite dernière de l'horizon extrême du monde de leurs œuvres ? »

Ainsi, élevant le débat au-dessus d'une querelle particulière, affirmant qu'elle regarde « tous les artistes et tous les amateurs d'art », Swinburne conclut par le tableau d'une littérature affranchie :

« Lorsque l'Angleterre aura de nouveau une école de poésie, avec de tels maîtres et de tels disciples, comme elle l'a eue au moins deux fois auparavant, ou comme la France l'a aujourd'hui ... on se rappellera que la fonction de l'art adulte n'est ni puérile, ni féminine, mais virile ; ... que toutes les choses qui peuvent inspirer des bonnes œuvres sont bonnes pour lui. Alors la presse sera aussi impuissante que la chaire à dicter les lois... de l'art et l'on se moquera de ceux qui exigeront d'une chose les qualités d'une autre — qui cherchent des sermons dans des sonnets et de la morale dans la musique... Et personne n'aura besoin

alors de revendiquer pour la défense de l'œuvre faite pour elle-même (work done for the work's sake) les simples lois de son art que personne alors n'aura le droit d'attaquer. »

— “ *Work done for the work's sake* ”, — l'œuvre faite pour elle-même — dans ces mots qui s'inspirent évidemment de la formule “ *art for art's sake* ”; Swinburne résume la véritable inspiration de toute œuvre artistique. De sa défense, souvent malicieuse et un peu rusée, de sujets déconcertants pour les victoriens, il s'élève à la conception de l'artiste travaillant pour le seul amour de son œuvre, et jouissant des droits et des libertés nécessaires à l'exécution consciencieuse de son devoir esthétique.

A l'heure actuelle, nous ne pouvons guère comprendre combien de courage, de hardiesse, il a fallu pour exprimer en pleine époque victorienne, l'idée que l'art se justifie par ses valeurs esthétiques. Hotten publia aussi en 1866 une brochure ¹ de William Michael Rossetti sur les *Poems and Ballads*. Rossetti, le frère du poète Dante Gabriel Rossetti et ami intime de Swinburne, s'était beaucoup intéressé à la publication de ses poèmes et de sa brochure. Mais quand William Rossetti (le plus conservateur du groupe, il est vrai) dut prendre position devant le public, il montra à quel degré le manque d'esprit combatif et le respect des attitudes établies tendent à obscurcir le conflit entre des points de vues différents. Tout en faisant une analyse sympathique de l'œuvre de Swinburne, et en essayant d'affirmer que l'artiste doit être jugé surtout au point de vue esthétique, il tâche par des atténuations de concilier l'esprit moral du temps et s'embrouille en des argumentations timides. La défense de Rossetti montre que malgré la vive sympathie du milieu préraphaélite pour l'attitude de l'art pour l'art, on ne l'avait pas acceptée comme une théorie achevée. Il fallait le courage et le tempérament agressif d'un Swinburne pour la proclamer en face du public anglais.

Les concessions de Rossetti, quoi qu'elles aient un peu apaisé les revues, n'ont pas réussi à les faire revenir sur leur attitude foncièrement moraliste. Dans les comptes rendus du livre et des deux brochures qui parurent après la publication de Hotten, les attaques continuaient ². Le succès du livre parmi la jeune génération et

1. *Mr. Swinburne's Poems and Ballads*, 1866.

2. V. *The Spectator* du 3 nov. 1866. *Mr. Swinburne on his critics*; *The Saturday Review* du 17 nov. 1866; *the Athenaeum* du 17 nov. 1866 : « Il admet presque le bien fondé des accusations portées contre lui, en reconnaissant qu'il n'écrit pas pour les enfants ou les jeunes filles. »

dans le monde artiste prolongea l'intérêt qu'on accordait à la riposte éclatante de Swinburne. Après 1866, le besoin de se défendre pousse les partisans de l'art moraliste à affirmer même plus nettement leur attitude sur « l'art et la morale ».

En 1868, par la publication de son livre sur *William Blake* ¹, Swinburne donna au public anglais l'expression la plus développée de son idée de l'art pour l'art. Au commencement de la deuxième partie du livre, avant de traiter des poèmes lyriques de Blake, Swinburne s'arrête pour « intercaler un mot » sur la conception qu'aurait eu Blake du rôle de l'artiste. Swinburne « transpose » le mysticisme de Blake et sa foi en la valeur absolue et spirituelle de ses œuvres dans des termes contemporains de la théorie de l'art pour l'art. D'après Swinburne, l'essentiel de la foi de Blake était le principe de l'art pour l'art.

« Il avait une foi à lui, *faite de l'art pour l'art*, et pratiquée au moyen de l'art. » ²

Swinburne se place au centre de la controverse. Il s'agit, dit-il, d'une contradiction entre deux manières incompatibles de regarder la vie. D'un côté Swinburne place l'homme pratique avec ses théories courantes sur l'importance suprême de l'action, de la vie matérielle, et des devoirs pratiques : système dans lequel un homme comme Blake ne trouve aucune place.

Essayer de juger Blake suivant de telles valeurs, c'est ignorer tout ce qui comptait pour lui dans sa vie et son travail. Blake ne regarde pas la vie avec l'œil d'un homme pratique : sa vision d'artiste lui révèle d'autres valeurs et d'autres devoirs que ceux de l'existence matérielle. Pour lui, tout avait une signification symbolique et transcendante, qu'il lui fallait exprimer ³. La justification de sa vie était pour lui dans l'exécution consciencieuse de son travail d'artiste.

« Pour lui, comme pour d'autres de son espèce, toute foi, toute vertu, toute obligation morale ou religieuse n'était pas tant abrogée ou remplacée que résumée, incluse et comprise dans la seule question d'art. Pour lui, comme pour d'autres de son espèce mieux valait faire bien son œuvre d'artiste et renoncer à tout le reste que de réussir magnifiquement en tout et la négliger. Car c'était cette chose là qu'il

1. William BLAKE, *A Critical Essay*, 1868.

2. *Ibid.*, p. 101.

3. *Ibid.*, p. 41.

avait à faire et, une fois cette chose bien faite, il avait l'assurance que les autres choses n'iraient pas mal » ¹.

De cette façon Swinburne identifie le sentiment mystique chez Blake de consécration à son œuvre avec la conscience chez l'artiste d'une inspiration unique, dont l'exécution parfaite est le plus haut but de la vie. Sur cette idée de la nature unique, et du devoir transcendant du poète, Swinburne base la théorie d'un monde de l'art tout à fait autonome, un monde de l'art qui libère les poètes des exigences pratiques de la société ordinaire, qui emploie tous les aspects de la vie ordinaire à ses propres fins, et qui impose à l'artiste des devoirs uniques envers son travail.

Swinburne fait une distinction non seulement entre les domaines de l'art et de la vie pratique, mais aussi entre la science et l'art. Pour Swinburne, l'art est le résultat d'une manière spéciale d'entrer en contact avec le monde extérieur. Swinburne lutte à côté de Blake dans cette « Guerre éternelle » entre l'imagination et la raison scientifique, « entre l'imagination qui saisit l'esprit d'une chose, et le raisonnement qui dissèque le corps d'un fait » ². Swinburne ici vise les théories de Ruskin et de Carlyle aussi bien que celles des utilitaristes.

L'autonomie de l'art, alors, est basée sur le fait que l'esprit de l'artiste se déploie dans un domaine entièrement séparé de ceux de la morale ou de la science. Chacun à son propre système de valeur.

« Pour l'art, le meilleur, c'est le plus beau ; pour la science, le meilleur, c'est le plus exact ; pour la morale, le meilleur, c'est le plus vertueux ».

Dans *William Blake*, Swinburne ne demande que la reconnaissance de l'existence inévitable de ces différentes conceptions des buts de la vie. Il dénonce ainsi avec une grande perspicacité un des traits essentiels de l'esprit victorien — l'esprit de transaction, (« compromise ») ³.

Swinburne n'en veut pas autant aux puritains logiques — un Cromwell ou un Savonarole — qui, admettant la contradiction complète entre leurs propres buts et ceux de l'art, tentent de supprimer l'art. Si les valeurs puritaines et pratiques sont vraiment les plus admirables, alors mieux vaut ne pas supporter une activité

1. *Ibid.*, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 97.

3. *Ibid.* p. 86 ; v. G. K. CHESTERTON. *The Victorian Compromise*.

inférieure comme l'art. Que les puritains suppriment l'art — si, ajoute malicieusement Swinburne, cela est possible.

Ce n'est pas le puritanisme conséquent et intransigeant d'un Savonarole ou d'un Cromwell qui est l'ennemi le plus néfaste de l'art pour Swinburne : c'est le puritanisme à la manière des Victoriens, qui admettent l'existence de l'art, à condition qu'il se soumette à leur patronage et à leur domination. Les philistins Victoriens ont des théories de « réconciliation entre deux forces et deux buts exactement opposés »¹. Swinburne attaque directement les théories sur le but de l'art, les clichés à propos de son rôle social, que l'on rencontrait partout à satiété². Il ne veut plus entendre parler de la « Mission moralisatrice » d'un art sérieux.

« Servante de la religion, prêcheur du devoir, serviteur du fait, pionnier de la morale, l'art ne peut absolument pas le devenir »³.

Si l'art ne peut pas transiger avec le monde pratique c'est parce que toute tentative de servir des « causes », des buts en dehors du monde de l'art, serait fatal à l'art même.

L'argument de Swinburne se transforme en une véritable exhortation aux artistes de ne pas céder aux tentations qu'offre une telle servitude. Il énonce la formule qui deviendra une véritable devise.

« *L'art pour l'art en premier lieu* et ensuite nous pouvons supposer que tout le reste s'y ajoutera (ou si non il n'a pas besoin de s'en préoccuper trop) ; mais l'homme qui aborde l'œuvre d'art avec une intention morale perdra même ce qu'il a — la capacité qu'il possède au début pour réussir dans l'une ou l'autre voie »⁴.

Dans cette déclaration se révèle l'attitude essentielle de Swinburne. *L'art pour l'art* en premier lieu : l'artiste doit créer seulement pour un but esthétique. S'il s'occupe uniquement de cela, il

1. *Ibid.*, p. 86

2. « Que pouvons-nous imaginer qu'il [Blake] aurait fait ou dit à une époque livrée aux prêcheurs (laïques, clercs et mixtes) qui affirment sans crainte ni honte que vous pouvez demander, que vous devez demander à une peinture ou à un poème quel message il vous apporte, quelle peut être son utilité morale ou sa valeur matérielle ? « La poésie doit se conformer à etc. » — « L'art doit avoir une mission et une signification appréciable pour les hommes les plus sérieux à une époque de labeur » et ainsi de suite. « Tels sont tes dieux, O pays des Philistins ! » Note de Swinburne, *William Blake*, p. 89.

3. *Ibid.*, p. 90.

4. *Ibid.*, p. 91.

réussira à faire de l'art authentique — ensuite viendra « tout le reste », (et que veut dire Swinburne par " all the rest " sinon des données morales, une signification morale et intellectuelle ?) Mais si l'artiste s'occupe d'enseignement moral, il ne réussira ni comme artiste ni comme moralisateur.

Si l'affaire de l'art n'est pas la moralité, son affaire est la perfection de la forme. Le monde de l'art à une éthique à soi :

« Le seul fait dont il [l'art] ait à tenir compte, c'est uniquement la pure perfection du vers ou de la couleur, qui implique toute la vérité et la loyauté nécessaires à sa réussite. Voilà l'important, avoir une œuvre bien faite et dédaigner toutes les conséquences secondaires » ¹.

Si la forme (" the shape ") de son œuvre est bonne, il pourra être sûr que « l'âme » (" the soul ") l'inspiration de son œuvre est bonne aussi ². Il ne juge pas son inspiration suivant des règles morales. Toute inspiration qui permet à l'artiste de créer ce qui est bon en tant qu'art, est acceptable. Par cette déclaration, Swinburne s'oppose exactement aux idées courantes. Il trouve la *justification* de l'inspiration morale d'une œuvre dans la perfection de la forme qui l'exprime ! Voilà la déclaration capitale, l'attitude de tout partisan intransigeant de l'idée de l'art pour l'art.

Bien que Swinburne, en opposition directe avec les Victoriens, maintient que le poète doit s'occuper surtout de la forme, il faut noter qu'il n'exclue pas de l'œuvre d'art la *signification* morale. Il ne prêche pas un art « amoral ». Rappelons qu'il ne fait pas abstraction de « tout le reste », des données morales, sociales, spirituelles. L'artiste doit seulement travailler " for art's sake ", avec des buts purement artistiques, mais il peut créer une œuvre qui ait des valeurs morales, intellectuelles. Ainsi, Swinburne estime que Dante, Shelley, Hugo dont l'œuvre exprime un intérêt pour « un mouvement moral ou politique, ne sont pas des exceptions » à sa règle que la forme importe en premier lieu. Leur œuvre, dit-il, peut avoir la plus grande importance pour l'art, mais sans la forme, les idées morales qu'elle exprime n'auraient aucun intérêt artistique. Si on change les idées et qu'on retienne la forme (ce pourrait

1. *Ibid.*, p. 92.

2. « Save the shape, and art will taken care of the soul for you. Unless that is all right, she will refuse to run or start at all, but the shape or style of workmanship each artist is bound to look to, whether or not he may choose to trouble himself about the moral or other bearings of his work. » (*Ibid.*, p. 87-88),

se produire, pense-t-il) il y aura chance que la valeur artistique subsiste¹. Dans l'art, affirme-t-il, c'est la façon dont on dit une chose, qui est l'essentiel : « le but et le résultat » ne sont qu'accidentels. Swinburne sait qu'il ne peut pas exclure la morale comme matière d'art. Il demande seulement que l'artiste considère la morale comme nuisible en tant que *mobile* de la création, et que le critique ne la prenne pas pour mesure de la valeur artistique. Il nous faut insister sur ce point, d'abord parce qu'il aide à comprendre les changements futurs de l'attitude de Swinburne, et aussi parce que l'idée générale c'est que « l'art pour l'art » veut dire l'*exclusion* de toutes données morales.

L'importance extrême que prête Swinburne à la forme ne l'empêche pas non plus d'admettre que l'art peut avoir une influence bienfaisante. Mais pour Swinburne les mots « influence » ou « effets » n'ont pas le sens littéral et étroit qu'ils ont pour les critiques victoriens, qui pensent à l'effet sur l'action pratique. Il pense à l'effet subtil, à l'élévation de l'esprit qui peuvent résulter d'une intimité avec la beauté de la poésie ou de la peinture. Une littérature et une peinture nobles peuvent enrichir l'atmosphère sociale, peuvent ennoblir les perceptions des hommes². Quant à des enseignements plus précis : « vous pouvez extraire de l'œuvre de Titien ou de Shakespeare des inférences morales ou immorales, comme il vous plaira ; cela n'est pas leur affaire »³.

Par ces raisonnements, Swinburne soutient son affirmation que la foi de Blake était « faite de l'art pour l'art et pratiquée au moyen de l'art ». Swinburne explique qu'il a paru bon de préparer cette explication.

« Pour indiquer une fois pour toutes sans chance d'erreur le point de vue réel où Blake se plaça de son vivant et où doivent se placer nécessairement ceux qui voudraient apprécier ses travaux et ses intentions... Personne ne doit plus se tromper sur les incursions passionnées de l'artiste dans le domaine de la foi ou des principes, son dessein consistant uniquement à réadapter toutes les questions de ce genre à la lumière de l'art et selon les lois de l'imagination »⁴.

Swinburne, dans son zèle à vouloir faire de Blake un partisan

1. *Ibid.*, p. 87.

2. *Ibid.*, p. 91.

3. *Ibid.*, p. 92.

4. *Ibid.*, p. 93.

de l'art pour l'art n'a pas fait assez de cas de l'inspiration religieuse chez Blake et il faut constater que cette déclaration éclaire plus le point de vue de Swinburne que celui de Blake ¹. Toutefois le

1. Blake se prête très facilement à cette confusion, toutefois. En effet, cette identification de l'attitude de Blake vis-à-vis de l'art avec celle de l'art pour l'art, est une preuve frappante de la thèse que nous avons suggérée : à savoir que la conception romantique de l'art, poussée à l'extrême, tend à se confondre avec le point de vue de l'art pour l'art. Blake présente sous sa forme extrême la conception romantique de la perception imaginative individuelle comme élément essentiel dans l'art (V. P. BERGER, *William Blake*, ch. III, p. 92 et aussi S. FOSTER DAMON, *William Blake*.)

Comme seules les perceptions de l'imagination sont réelles et comme l'art est l'expression de l'imagination, Blake met l'art au-dessus de toutes les autres activités et de toutes les autres considérations. C'est précisément cette exaltation de l'imagination artistique que Swinburne souligne comme étant dans l'esprit de Blake : « le premier principe de toutes les choses morales et matérielles ».

On est bien tenté d'oublier la base religieuse du culte de l'art chez Blake : Swinburne pouvait trouver (dans les *Marginalia* de Blake sur l'art, dans le *Rossetti Ms* et dans le *Descriptive catalogue* etc..) bien des déclarations sur l'art qui semblaient exprimer l'opposition faite par les partisans de l'art pour l'art entre l'art avec ses fins dictées par l'imagination, et la vie ordinaire avec ses fins pratiques.

« The Eternal Body of Man is the Imagination, that is God himself »... « It manifests itself in his works of Art, (in Eternity All is Vision)... « The whole Business of Man is the Arts... » « I know of no other Christianity and of no other Gospel than the liberty of body and mind to exercise the Divine Arts of the Imagination... » « You must leave Fathers & Mothers & Houses & Lands if they stand in the way of Art. » (*The Laocoön Group*).

La condamnation du puritanisme chez Blake était aussi très sympathique aux révoltés contre les attitudes victoriennes vis-à-vis de l'art. Swinburne fait ressortir chez Blake « un égal respect pour le corps et pour l'âme, comme deux moitiés d'une créature complète. » (*W. B.* p. 96). Les partisans de l'art pour l'art étaient certainement d'accord avec Blake quand ils demandaient la liberté morale complète.

« Art cannot exist without Naked Beauty displayed » « Is not every Vice possible to man described in the Bible openly ? » (*The Laocoön Group*).

Blake met l'artiste, l'homme d'imagination, en opposition avec les conventions établies : il défend le sentiment vital et l'émotion contre les institutions mortes de la vie pratique. L'État organisé, le code moral établi et faux sont les ennemis de l'artiste, d'après Blake, parce que l'artiste est un suprême individualiste (voir *A Public Address*, etc..).

Blake identifie si étroitement la révélation mystique avec les procédés actuels de l'art, que cette méprise de Swinburne est excusable jusqu'à un certain point. Et quoique Blake prêche réellement une religion à lui, c'est à peu près comme on pourrait le dire de tout artiste qui met en avant son intuition imaginative. Berger paraît faire une distinction de ce genre.

« Malgré ces quelques exceptions il est impossible de considérer aucune de ses œuvres comme didactique, chose étrange si l'on considère le temps où il vivait et si on songe aussi qu'il avait tout une doctrine à enseigner au monde...ce n'est donc point par l'absence de sujets, mais par sa façon de les traiter qu'il n'est pas didactique. » (P. BERGER *William Blake*, p. 248).

Nous croyons que Swinburne se trompait sur Blake quand il en faisait le prototype de l'artiste qui croit à l'art pour l'art de la façon des hommes de la fin du

désir impératif chez Swinburne de faire de Blake un protagoniste de l'art pour l'art montre sa propre haine de l'idée de l'art moralisateur, et sa préoccupation du souci de l'art pour lui-même.

Quelles étaient les forces qui contribuèrent à une telle déclaration de guerre en pleine époque victorienne ? Quelles influences s'unirent pour produire d'abord des « Fleurs du mal » comme les *Poems and Ballads* et pour susciter dans leur défense une telle répudiation des idées courantes, qu'il s'agisse de « l'anglais moyen » ou des critiques réformateurs ? Nous trouvons ici plusieurs courants qui se rencontrent : — L'esprit de l'époque, que nous avons essayé d'analyser, le tempérament de Swinburne, associé au romantisme des préraphaélites, et des influences étrangères qui se présentent au moment du conflit entre les deux premiers.

Chez Swinburne se manifestent les traits de caractère les plus « anti-victoriens ». Un jeune esthète, excentrique nerveux, sensible à l'excès, porté aux extrêmes de l'admiration et de la haine, frémissant des émotions indisciplinées et lyriques, impatient de toute contrainte, ne pouvant se plier à aucune profession pratique, trouvant dans la poésie la seule activité dont il soit capable, — voilà l'opposé exact du tempérament sobre, rationnel, matérialiste, discipliné et prudent, que prônait l'ère victorienne.

Le milieu dans lequel Swinburne fut élevé lui permettait d'échapper à un certain degré aux influences directes des idées utilitaires, bourgeoises, évangélistes de son temps. Héritier d'une tradition aristocratique, dont il a toujours reconnu l'importance pour son propre développement, il avait, dans les propriétés de sa famille à l'Isle de Wight, assez d'occasions pour entretenir un sentiment intense de la beauté de la nature, et une impatience instinctive de toute contrainte. On toléra aussi semble-t-il, les singularités de tempérament qui s'accusèrent d'assez bonne heure chez l'enfant.

siècle ; les tendances essentiellement religieuses et mystiques de Blake l'emportaient sur tout le reste, jusqu'à lui faire enfin négliger la forme poétique dans ses *Prophetic Books* par exemple, et Swinburne a remarqué là-dessus. Toutefois dans son exaltation de l'imagination poétique individuelle, dans sa thèse d'une loi spéciale à l'artiste, dans son opposition entre l'art et les morales pratiques, Blake s'accorde avec les partisans de l'art pour l'art. Après tout, c'est aussi en se fondant sur la nature spéciale de l'intuition poétique individuelle que les partisans de l'art pour l'art demandent à se libérer des fins étrangères et des limitations extérieures. Il y a aussi très souvent, chez les protagonistes de l'art pour l'art une attitude mystique ou religieuse envers l'art et l'activité artistique. (Voir D. G. Rossetti ou Walter Pater, par exemple.)

Swinburne, dans son article sur *Théophile de Viau*¹ note l'acuité de ses impressions sensuelles, la finesse de sa sensibilité. Il cite les phrases dans lesquelles Théophile exprime la jouissance avec laquelle il accueillait toutes les beautés de la nature et tous les plaisirs des sens. La sensibilité nerveuse de Swinburne lui faisait comprendre avec sympathie cette franche glorification des plaisirs sensuels, qu'il compare au même penchant chez John Keats. Ainsi, l'extrême sensibilité avivée par un état d'excitation nerveuse chez le jeune Swinburne, le mettait en désaccord foncier avec le puritanisme et l'acétisme de son temps. Il voyait, dans le mépris de ses contemporains pour la vie des sens, une ignorance hypocrite de ce qui pour lui donnait à la vie sa beauté et son intensité.

La famille de Swinburne ressentait une vive sympathie pour le «mouvement d'Oxford», qui réagissait justement contre la sécheresse, le manque de goût esthétique de l'évangélisme. Swinburne écrit en 1875² que dans son enfance il avait pratiqué la religion d'une façon passionnée et extatique ; l'éducation religieuse de Swinburne ne faisait que stimuler sa tendance aux intenses expériences émotives.

Avec de telles dispositions, Swinburne s'est attaché dans la littérature aux aspects de la vie que ses contemporains voulaient méconnaître. Doué d'une sensibilité poétique et d'une mémoire extraordinaires, il avait une connaissance singulièrement précoce de cette littérature élisabéthaine, qui ne négligeait rien de la vie, la dépeignait avec une vigueur et une franchise que l'ère victorienne ne connaissait plus. Dans son admiration pour la beauté robuste de leurs œuvres, le jeune Swinburne a pu s'imprégner de la franchise, du manque de fausse pudeur, aussi bien que de la tendance romantique à la libre expression d'émotion des auteurs élisabéthains. Pour cette nature surabondante, les littératures grecques et latines furent aussi une révélation. Il fit sienne cette littérature, avec un élan que ne pouvaient pas comprendre ses contemporains, pour qui toute connaissance de l'antiquité se confondait avec l'érudition, et qui ne pouvaient que traiter Swinburne de « païen ».

D'un côté, nous voyons un caractère hostile aux tendances régnantes de son époque. De l'autre, nous trouvons ces tendances exprimées d'une façon singulièrement explicite et dogmatique. Conflit inévitable.

1. Écrit en 1862, publié pour la première fois par T. J. WISE et E. GOSSE en 1915 et inclus dans the Bonchurch Edition des œuvres de Swinburne.

2. Lettre à E. Stedman. 20 fev., 1875.

Pourtant, à chaque époque, il existe des individus totalement étrangers à l'idéal de leur âge, hostiles à ses exigences, qui ne se font pas les apôtres d'une révolte. Comme un Rossetti, par exemple, ils mènent leur vie à part, se déroband à l'attention et à la désapprobation de leurs contemporains. Swinburne, au contraire, c'est l'homme qui ne peut pas détester, puis se « retirer », mais qui a besoin de réagir, de protester. Harold Nicolson¹ a soutenu que le tempérament de Swinburne était double, passant du besoin de révolte au besoin de soumission. La théorie de Nicolson se résolut dans la constatation que toutes les réactions de Swinburne étaient d'une intensité immodérée. Ce que Sir Edmund Gosse, son ami et biographe, appelle son « impatience des contraintes », était sans doute le résultat de son organisation nerveuse. La tendance à la révolte, le besoin de prendre une attitude outrée, préparaient cette âme de « rebelle » à accueillir une idée aussi extrême que celle de l'art pour l'art. Il fallait un pareil tempérament pour pouvoir, en pleine époque victorienne, se faire le champion de cette théorie redoutée.

Comme partisan de l'art pour l'art, Swinburne eut la hardiesse de demander que l'œuvre du poète ne soit pas jugée suivant les conventions sociales et les règles morales imposées à l'homme ordinaire. Peut-être faut-il encore chercher une autre raison de l'attitude rebelle de Swinburne. Un état physiologique très spécial fait naître peut-être chez lui le besoin inconscient de faire une distinction entre le monde moral du poète et celui de l'homme ordinaire. M. Harold Nicolson, dans son discours à la Royal Literary Society, le 20 mai 1925, a soutenu que le goût de Swinburne pour des thèmes exotiques et pervers provenait comme chez Baudelaire d'un état pathologique². On peut relever dans l'œuvre de Swinburne l'expression de toute une gamme d'idées et des notions considérées plutôt comme « anormales ». Il n'est pas nécessaire que nous suivions M. Nicolson dans ses subtilités biographiques : rappelons seulement quelle influence la conscience de singularités physiques peut avoir sur la façon dont un homme se représente ses relations avec les autres. A Eton, son irritabilité nerveuse marquée jusque dans ses mouvements s'accrut assez pour que le jeune homme put se sentir différent des autres. Les raisons que suggère Nicolson

1. H. NICOLSON, *Swinburne*, ch. I.

2. *Royal Society of Literature of the United Kingdom*, Vol. 6.

n'auraient fait qu'accroître chez lui ce sentiment d'une différence prononcée ¹.

Mais, poète, il était conscient d'autres différences, d'expériences, de dons, qui n'appartenaient pas à tout le monde. Peut-être même cette conscience de sa supériorité a-t-elle masqué jusqu'à un certain point la différence physique. Par une de ces « démarches », de ces « transpositions » qu'ont signalées les psychologues modernes, le sentiment de son éloignement des autres pouvait se « transposer » et paraître la conséquence de son état de poète. Or, en proclamant l'autonomie de l'art, il justifia l'expression de son tempérament si spécial, et trouvait dans le fait d'être poète un motif suffisant pour se libérer des exigences morales de la société ordinaire. Ainsi, dans *Poems and Ballads*, Swinburne chante des idées et des émotions considérées comme immorales par son temps. Ses poésies sont l'expression d'un tempérament « anormal » — mais Swinburne n'essaye pas de défendre ces émotions, ce tempérament. Il exige qu'on les juge seulement suivant les lois esthétiques, les seules lois du monde à part où vit le poète. Il fallait noter ces motifs vraisemblables, de l'attitude de Swinburne. Cela explique peut-être pourquoi, dans les milieux littéraires que fréquentait Swinburne, et où l'on était sympathique à l'attitude de l'art pour l'art, seul Swinburne fut poussé à se proclamer si vigoureusement partisan de l'idée. Il fallait des mobiles intimes très forts pour produire ce premier défi intransigeant aux attitudes des Victoriens devant la littérature. Une fois le précédent établi, il ne fallait plus tant de courage ou tant de provocation pour se déclarer disciple de l'art pour l'art.

Son ressentiment contre les contraintes disposées par le Philistinisme et la pruderie victoriens le poussait à exagérer les tendances rebelles de sa nature. Dans les lettres du cercle préraphaélite, et surtout dans les lettres inédites qui se trouvent dans le *Catalogue of the Ashley Library*, les attitudes victoriennes sont librement ridiculisées. Dans plusieurs articles inédits de son vivant, Swinburne donne libre cours à sa haine des idées dominantes et à son plaisir de dire tout ce qui pourrait « épater les bourgeois ». Dans *M. Prudhomme at the International Exhibition* ², Swinburne ridi-

1. Le livre de M. Lafourcade ne laisse plus de doute à ce sujet. M. Lafourcade constate franchement que Swinburne était anormal de naissance (*La Jeunesse de Swinburne* T. I. p. 265) et démontre dans son étude de l'œuvre de Swinburne (Voir T. II) l'importance capitale de ce fait. L'influence de la lecture du Marquis de Sade est une autre constatation importante que fait M. Lafourcade.

2. Écrits vers 1862, publié à tirage limité par T. J. Wise.

culise le bourgeois « amateur d'art ». Il perce l'hypocrisie philistine qui se plaît aux œuvres sentimentales et didactiques, alors qu'elle rejette de vraies œuvres d'art, comme « indécentes ».

Son article sur Théophile de Viau révèle sa sympathie pour le caractère du poète révolté, prenant plaisir à s'opposer aux conventions prudes de son temps. A sa haine réelle des idées anti-esthétiques de son époque, s'unissait chez Swinburne le désir de scandaliser le bourgeois. *Félicien Cossu*¹, par exemple, prétend être une critique d'un poète français contemporain qui n'a jamais existé. Swinburne cite des vers scandaleux, en ajoutant des réprimandes prudes et un commentaire « choqué », à la manière des « reviewers » d'alors. Il essaya de faire publier ce « canard » dans le respectable *Spectator*, mais ne réussit pas.

Comme l'a remarqué Sir Edmund Gosse², il y avait un Swinburne malicieux, un révolté irresponsable, qui vivait dans un délire d'exaltation esthétique, « et pour qui tous les symboles de la vertu prude des victoriens ne semblaient bons qu'à être ridiculisés³. Le même état d'esprit explique ses paradoxes sur Wainwright esthète et meurtre dans *William Blake*⁴. Il faut toujours nous rappeler dans cette étude que l'esprit malicieux, farceur, entre très souvent dans les expressions de l'attitude de l'art pour l'art. Si l'artiste ne pouvait pas ébranler ses contemporains par des affirmations sérieuses de la théorie, il essayait au moins de s'amuser en les déconcertant. En analysant les idées fondamentales de l'art pour l'art, il ne faut pas confondre avec les éléments sérieux de leur pensée, ces feux d'artifices accessoires, (qui prouvent surtout combien l'attitude de l'art pour l'art est une attitude de réaction).

Parmi les manuscrits inédits de Swinburne, un article *Of Liberty and Loyalty*⁴ montre que son attitude est née d'un individualisme sincère. La liberté de pensée et d'action est l'exigence fondamentale du tempérament de Swinburne. Swinburne ne peut pas accepter la subordination de l'individu au groupe social que préconisait la

1. Écrit vers 1860, publié à tirage limité par T. J. Wise.

2. Dans sa préface à l'édition limitée de *Félicien Cossu* (V. Ashley Cat. Vol. VII, p. 38).

3. Qui ont donné à Wilde l'idée de son essai, *Pen, Pencil and Poison*.

4. pub. à tirage limité 1909, réimp. Bonchurch Edition. Écrit vers 1866 d'après M. Gosse ; ou est-ce à cet article que Swinburne fait allusion dans une lettre à D. G. Rossetti, en 1871, " It is an occasional discourse on certain recent texts of Ruskin and Carlyle analysing from a republican point of view the moral bearing and meaning of their social theories. » (*Ashley Library Catalogue*, v. VIII, p. 63.)

théorie de Carlyle et de Ruskin. Il maintient que sans liberté individuelle la vraie loyauté est impossible. Swinburne s'indigne contre l'éloge que fait Carlyle de la nation russe ; en des termes qui ressemblent aux éloges de la bourgeoisie qu'avait faits Lord Brougham, Carlyle constate que si la nation russe n'a pas le don du vers, au moins elle sait obéir. Par une telle observation Carlyle s'opposait aux deux attitudes fondamentales de Swinburne : d'une part le besoin de liberté, — d'autre part, l'amour de l'art comme l'aspect le plus sacré de la vie. De la fusion ardente de ces deux idées jaillit chez Swinburne la réclamation de l'autonomie de l'art et de la liberté absolue de l'artiste dans sa vie et dans son art. Au moment d'écrire cet article, Swinburne s'orientait déjà vers les préoccupations politiques de *Songs Before Sunrise*, mais sa théorie d'individualisme montre que sa première attitude de l'art pour l'art aussi bien que son enthousiasme ultérieur pour l'indépendance italienne, sortirent de la même racine : — l'amour de la liberté.

Dans *William Blake* aussi, Swinburne, à plusieurs reprises, vise directement les théories de Carlyle sans mentionner son nom. Il rejette catégoriquement l'idée carlyléenne que le pouvoir artistique n'est qu'un signe d'une capacité générale qui pourrait s'exprimer aussi bien par des activités d'« héroïsme » pratique¹. En parlant de la haine puritaine des arts, il fait allusion à l'exclamation de Carlyle dans *Latter-Day Pamphlets*, qu'il vaut mieux que les beaux arts « s'en aillent » ; il répudie l'idée de Carlyle et de Ruskin pour qui l'art doit être loyal au « fait » et maintient que l'art n'a rien à faire avec la science pas plus qu'il n'est subordonné à la morale ou à la religion.

Ainsi, comme W. M. Rossetti l'avait constaté dans sa brochure, l'attitude extrême de Swinburne provenait du besoin de révolte, du désir de réagir contre les attitudes contemporaines envers la morale et l'art. Les points de vue de l'homme moyen, les théories d'un Carlyle, d'un Ruskin, d'un Arnold, influaient sur la direction que prenait la pensée de Swinburne. Dans ses déclarations sur l'autonomie de l'art, on remarque toujours un ton polémique, et on peut distinguer le désir de lutter contre quelque courant de pensée contemporain ; la plupart de ses « défenses » de l'idée de l'art pour l'art furent suscitées par quelque attaque contre son œuvre ou celle de ses amis, ou par le besoin de démentir des critiques qui louent ses idoles pour des raisons éthiques et non littéraires. Nul doute

1. *William Blake*, p. 87.

que Swinburne ait eu le tempérament combatif, un penchant pour la controverse. En étudiant ses expressions de la théorie de l'art pour l'art, il nous faut donc voir dans le ton souvent exagéré l'effet d'un besoin de polémique. Ce ton caractérise la plupart des expressions anglaises aussi bien que françaises de l'idée. Nous sommes en présence, non pas d'une théorie philosophique, mais d'une idée née du besoin de réagir et énoncée dans les conditions particulières de la controverse.

Entièrement isolé dans sa révolte, Swinburne aurait sans doute succombé devant l'opposition générale à toutes ses tendances innées et aurait peut-être chanté seulement ses enthousiasmes politiques, mais en 1857 à Oxford Swinburne fit la connaissance de Dante Gabriel Rossetti, de William Morris, d'Edward Burne-Jones et de tout le groupe de jeunes hommes qui formaient le nouveau cercle préraphaélite. Ces artistes et poètes n'ont pas tardé à voir en Swinburne un semblable, un amant de la beauté. Ils étaient tout prêts à chérir le jeune Swinburne, et quand il s'installa à Londres en 1860 ils devinrent ses amis intimes et lui offrirent un milieu où il pouvait se faire comprendre.

Ainsi c'est au centre même du groupe préraphaélite lui-même que fut proclamée au public anglais l'idée de l'art pour l'art. Pendant les années où il fut le partisan le plus intransigeant de l'idée de l'art pour l'art, Swinburne fut l'intime ami de Rossetti et de son groupe. Il les voyait constamment, récitait ses nouveaux poèmes aux groupes d'admirateurs dans leurs studios, s'intéressait à leur art et se mêlait complètement à la vie de ce groupe gai et énergique, enthousiaste de beauté et d'art.

Non seulement Rossetti et ses amis aidèrent personnellement à la publication des *Poems and Ballads*, ainsi qu'à la défense et à la réédition du volume ; mais l'on trouve dans les poèmes l'influence évidente de William Morris et de Rossetti, pour le style et les formes poétiques et aussi pour l'esprit général¹.

Nous avons déjà vu comment les Préraphaélites préparèrent la voie au point de vue de l'art pour l'art. Il n'y a pas de doute que l'influence préraphaélite, s'exerçant sur le jeune Swinburne à une période de grande impressionnabilité, le confirma dans son culte de la beauté et fournit une transition naturelle à l'assimilation du

1. Voir Lafourcade *op. cit.*, T. I, ch. III, pour une étude de l'influence préraphaélite, sur Swinburne.

point de vue de la littérature française contemporaine ¹. L'influence avant tout de cet esprit dominateur Dante Gabriel Rossetti, doit avoir stimulé les tendances esthétiques du jeune poète et découragé les enthousiasmes politiques qui l'avaient toujours occupé jusqu'à un certain point à Eton et Oxford ².

Swinburne était un génie trop individuel pour se fonder entièrement dans un groupe : il adapta leurs idées à son tempérament personnel et les combina avec des tendances venant d'ailleurs. Mais pour ce qui est de son attitude générale envers l'art (son exaltation de la beauté, sa foi dans le caractère presque sacré du travail artistique, le sentiment que l'artiste ne doit pas se mêler des affaires pratiques), il partagea le point de vue préraphaélite. Il diffère des autres, non seulement par son orientation vers les littératures antiques et françaises, mais aussi par le fait qu'il était disposé à développer et exposer théoriquement ce qui pour eux était surtout matière de sentiment. Bien que Rossetti et les autres n'aient jamais voulu proclamer sans réserves leur adhésion au point de vue en tant que théorie, ils encourageaient les exposés de cette théorie, tels que Swinburne en fit dans *William Blake*.

Dans la brochure de 1866, Swinburne fait allusion à la force littéraire du temps contre laquelle tout jeune poète cherchant à s'affirmer, devrait inévitablement réagir : — l'influence prédominante de Tennyson. De même qu'en France Baudelaire éprouvait le besoin de se libérer de l'influence du génie de Hugo qui dominait toute la poésie du temps, les jeunes poètes anglais ne voulaient pas demeurer dans l'ombre projetée par la popularité sans précédent et l'influence si étendue, de Tennyson. Après la publication de

1. Il faut noter que dans le cercle préraphaélite Swinburne trouva le public nécessaire. Ne craignant pas l'incompréhension ou l'intolérance de son public, il pouvait s'abandonner à l'expression lyrique des sujets qui le préoccupaient alors. Nous pouvons être sûrs que les *Poems and Ballads* n'auraient jamais été écrites avec une telle liberté, si le poète n'avait pas le soutien que donne à l'artiste le sentiment de créer pour un public sympathique.

2. Une lettre inédite très importante publiée par M. Lafourcade (*op. cit.*, T. I, p. 252) confirme cette opinion. Au moment d'embrasser les inspirations de Mazzini et de la cause italienne, Swinburne exagère même l'importance de l'influence de Rossetti. Il affirme que c'est Dante Gabriel Rossetti, « et ses disciples en art (l'art pour l'art) » qui l'ont tenu ferme à l'idée et l'ont intimidé, l'empêchant d'exprimer ses « enthousiasmes » politiques. " ...After all, in spite of jokes and perversities — malgré ce cher Marquis [de Sade] et ces foutus journaux — it is nice to have something to love and believe in as I do in Italy. It was only Gabriel and his followers in art (l'art pour l'art) who for a time frightened me from speaking out... " à W. M. Rossetti, le 9 oct. 1866.

In Memoriam en 1850, année où il fut nommé poète lauréat, Tennyson jouissait d'une popularité presque unanime auprès du public anglais. La jeune génération ne pouvait qu'admettre son génie, mais ils constataient que le succès de Tennyson comme on l'a souvent remarqué vint « du fait qu'il refléta, comme ne l'a fait aucun autre poète de l'époque, les sentiments et les intérêts changeants »¹ de son temps.

C'était justement la « convention » morale de Tennyson, si agréable à la pruderie victorienne, qui suscitait l'indignation d'un Swinburne. En dénonçant la timidité et l'hypocrisie de la littérature abaissée au niveau des « jeunes filles », il déclare qu'elle provient de l'imitation servile du conventionnel et du sentimental des « idylles » de Tennyson. Il ridiculise Tennyson dans ses lettres à ses amis, et dans sa brochure, *Under the Microscope*, en 1872, Swinburne attaque les *Idylls of the King* de Tennyson. Non seulement la morale de ces récits poétiques est un code d'hypocrisie et de subterfuge (et pour cette raison vraiment immorale) mais ce code fournit des données qui ne sont pas poétiques². Donc le ton didactique de Tennyson aidait aussi à pousser Swinburne à se tourner par réaction vers l'idée de l'art pour l'art.

Swinburne et ses amis ne cachant pas leur opinion sur Tennyson, nous trouvons dans sa biographie sous la date de 1869, une indication amusante de sa protestation contre l'idée de l'art pour l'art. « Quand certains critiques défavorables eurent découvert que les nouvelles *Idylls of the King* possédaient une haute signification morale », dit son fils, « il fut attaqué au nom de « l'art pour l'art » (art for art's sake). Après avoir lu une de ces attaques, il improvisa l'épigramme suivant :

Art for Art's Sake
(instead of Art for Art — and — Man's Sake)

Art for art's sake ! Hail truest Lord of Hell
Hail Genius, Master of the Moral Will !
« The filthiest of all paintings painted well
Is mightier than the purest painted ill ! »
Yea, mightier than the purest painted well
So prone are we toward the broad way to Hell³. »

1. Lounsbury, *Life and Times of Tennyson*, p. 442.

2. Voir aussi la lettre de Swinburne à Rossetti le 22 déc. 1869, (*Ashley Cat.* V. VII, p. 81).

3. *Alfred, Lord Tennyson. A Memoir by his Son*, p. 91.

Par cette interprétation de la formule de l'art pour l'art, Tennyson montre encore son accord avec le point de vue de ses contemporains, en ne voyant dans l'idée de l'art pour l'art qu'un prétexte à immoralité.

Dans *Notes on Poems and Reviews*, Swinburne s'écrie : « J'ai oublié de mettre en épigraphe à mon ouvrage l'avertissement opportun d'un grand poète et humoriste :

« J'en préviens les mères de familles
Ce que j'écris n'est pas pour les petites filles
Dont on coupe le pain en tartines ; mes vers
Sont les vers de jeune homme. »

« Le grand poète et humoriste » est Théophile Gautier : les vers cités se trouvent dans la strophe XCVIII de son *Albertus*. Dans la même brochure, Swinburne fait allusion à « la brochure admirable de Charles Baudelaire » sur Wagner qu'il tenait « des mains de l'auteur ». Ainsi, comme il convenait dans ce manifeste de l'art pour l'art en Angleterre, nous trouvons des références aux deux des plus grands partisans de l'idée en France ¹.

Sir Edmund Gosse déclare ² qu'en 1862, il n'y avait personne en Angleterre, sauf Matthew Arnold dans une sphère très différente, qui fut aussi au courant de la littérature française et de « la pensée parisienne », que Swinburne. Swinburne possédait de façon extraordinaire la langue et la littérature française et pouvait s'exprimer en Français avec une facilité et une force remarquables. Son adoration passionnée pour Victor Hugo, qui dura toute sa vie, datait de 1852, quand Swinburne était encore à Eton. Son enthousiasme pour la littérature française est un trait frappant de son histoire intellectuelle pendant ses années d'Oxford et la période de Londres après 1860.

1. Les circonstances avaient protégé le jeune Swinburne d'un autre préjugé victorien — la peur et la haine de la littérature française. L'idée bourgeoise que des livres français seraient nuisibles à la moralité des femmes anglaises, avait pénétré dans tous les milieux. Par exemple, pendant une des nombreuses visites que fit Swinburne aux voisins de son grand-père en Northumbrie, Swinburne laissa sur la table du salon un roman de Balzac qu'il avait apporté à son amie et conseillère, Lady Trevelyan. Lord Trevelyan, trouvant un livre français sur sa table, le jeta au feu. C'est par hasard que Swinburne échappa à ce préjugé grâce au goût de sa mère pour les langues étrangères, et à l'intérêt que portait sa famille aux choses de France. Le point de vue français et l'esprit latin ne lui semblèrent jamais étrangers, et plus tard, il n'eut pas de difficulté à adopter envers l'art l'attitude des Français, ses contemporains.

2. Préface à *M. Prudhomme* (Ed. à tirage limité).

Le groupe préraphaélite et surtout Rossetti partageait l'intérêt de Swinburne pour la littérature française. Un ami du cercle en particulier, le peintre américain James Mc Neill Whistler¹, tint Swinburne au courant de la pensée française contemporaine. Vers 1862², Whistler s'est lié avec Rossetti et son groupe, et surtout avec le jeune Swinburne. Pendant trois ou quatre années les jeunes enthousiastes de la beauté et de la France furent des amis intimes³.

Depuis 1855, Whistler était à Paris un membre brillant et admiré du groupe de jeunes artistes qui représentaient l'originalité et l'avenir de l'art français. Whistler adopta très facilement la façon de vivre et le point de vue des artistes français et apprit à Paris le goût du « dandysme » et le plaisir « d'épater le bourgeois » qui allait contribuer à son renom auprès du public anglais quand plus tard il s'installa à Londres, Whistler était si intimement lié avec le monde artistique français que son ami Fantin-Latour, quand il fit son « Hommage à Delacroix » pour le salon de 1864, plaça le portrait de Whistler à côté de ceux de Manet, Legros, Braque-mond, Champfleury et Baudelaire.

Ce qui a dû être très important pour le jeune Swinburne si passionné dans ses admirations littéraires, c'est que Whistler connaissait Baudelaire, qui admirait les œuvres du peintre américain. Whistler semble avoir été assez lié avec Baudelaire pour le voir de temps en temps, même pendant les années 1859-1863 quand le peintre partageait son temps entre Paris et Londres. Whistler s'était même chargé d'être l'intermédiaire entre Baudelaire et Swinburne, puisqu'il s'occupa de rappeler à Baudelaire que Swinburne serait heureux de recevoir une réponse à l'envoi de son article sur les *Fleurs du Mal*⁴. Baudelaire exprima « tout son repen-

1. Whistler, James Abbot MacNeil : *Art and Art Critics*, 1878 — "Ten O'clock" — 1888 — *The Gentle Art of Making Enemies*, 1892. Ouvrages à consulter : — Game, liel Bradford, *American Portraits*. (IV Whistler) — J. E. Blanche, *Essais et Portraits*, 1912 — Théodore Duret, *Whistler* ; — J. K. Huysmans, *Certains*, 1889 — L. Ionides, *Memories* (*Transatlantic Magazine*, jan., 1924, Vol. I) — M. Menpes, *Whistler as I knew him*, 1904 — R. de Montesquieu, *Whistler* (*Rev. de Genève*, avril, 1923) — E. R. and J. Pennell, *Life of Whistler*, 1911, *Journal of Whistler*, 1921 — Williamson : *Murray Marks and his friends* 1919 — Don Seitz, *Uncommon Americans*, 1925.

2. L. Ionides : « En 1862 Jimmy [Whistler] et Tom Armstrong amenèrent Rossetti chez nous ». La famille Ionides et leurs amis les Spartalis ont été les patrons de Whistler et de Rossetti et son groupe.

3. E. Gosse, *Life* p. 159.

4. *ibid.*, p. 91.

tir de son oubli et de son apparente ingratitude », (et comme on l'a découvert plus tard, écrivit finalement, après un long retard, une lettre qui n'est jamais parvenue à Swinburne).

Certes, Whistler, homme d'un esprit brillant, tempérament dominateur, ami de Baudelaire et admirateur de Poe ¹, membre du milieu artistique parisien où l'idée de l'art pour l'art était la foi acceptée, a dû faire beaucoup pour entretenir chez Swinburne l'enthousiasme pour cette idée, telle qu'elle était exprimée par des écrivains français. Whistler lui-même était un partisan convaincu de l'art pour l'art. Dans son art il voulait que l'intérêt du sujet fût tout à fait secondaire — idée révolutionnaire pour la peinture anglaise — et dans sa conversation scintillante, pour laquelle il était renommé, Whistler ne cessa de ridiculiser les idées généralement admises sur l'art. Swinburne signale très justement le caractère de l'homme, quand, faisant éloge de son œuvre dans *Some Pictures of 1868*, il dit que sa qualité suprême c'est son « amour de la beauté pour la beauté même ». (The love of beauty for the very beauty's sake). Ce ne fut qu'en 1885 que Whistler exposa ses théories de l'art pour l'art au public, dans sa conférence de « Ten O'clock », mais de 1862 à la dernière décade du siècle, Whistler demeura dans les cercles artistes et littéraires à Londres un propagandiste persévérant de l'attitude de l'art pour l'art la plus intransigente ². Il n'est pas sans importance que Whistler ait été l'ami de Swinburne pendant les années où Swinburne s'inspirait le plus complètement de la littérature et des théories esthétiques françaises.

Swinburne affirmait en 1874 ³ que « dès sa jeunesse » (from boyhood almost) il avait été un admirateur de Théophile Gautier. Il exagère sans doute sa jeunesse au moment de rencontrer l'œuvre de cet auteur, mais nous pouvons croire qu'à la période de sa vie

1. G. Bradford, *American Portraits*, p. 88.

2. Il est intéressant au point de vue des échanges entre littératures de noter que le jeune homme qui était allé répandre à Londres des théories formulées en grande partie sous l'influence de Baudelaire et de son milieu artistique, eut l'honneur, vingt ans plus tard, de voir traduire sa profession de foi sur l'art pour l'art par le successeur et le continuateur de la tradition Baudelairienne :

« Pendant les dernières années de sa vie, le maître [Whistler] avait son atelier rue Notre-Dame des Champs. Mallarmé lui amena toute la jeunesse littéraire, et ce fut un beau jour que celui où le poète lut sa traduction française du « *Ten O'clock* » dans le salon de Madame Eugène Manet (Berthe Morisot). » J.-E. Blanche, *Essais et Portraits*, p. 113.

3. Lettre à Edmund Clarence Stedman, le 23 février 1874.

la plus impressionnable, Swinburne connaissait le livre de Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, avec sa préface si provocante. Le tempérament sensitif du jeune Swinburne l'aurait rendu particulièrement réceptif aux idées énoncées dans ce livre où renaît l'adoration païenne de la Beauté plastique du corps humain et où l'acceptation franche et joyeuse du monde sensible efface toutes considérations de morale.

Swinburne parle toujours de Gautier en des termes de vive admiration. Ainsi dans son essai sur Théophile de Viau, suggéré sans doute par l'essai enthousiaste des *Grotesques* de Gautier sur ce poète-rebelle du moyen âge, Swinburne donne à Gautier le titre de « grand poète ». Dans son article sur des peintures de 1868, « *Notes on some Pictures of 1868* »¹, Swinburne fait une description d'un tableau de Lilith par Rossetti et dit : « Elle aussi pourrait dire, avec le héros du livre le plus parfait et le plus exquis des temps modernes, *Mademoiselle de Maupin* : *Je trouve la terre aussi belle que le ciel, et je pense que la perfection de la forme est la vertu.* » Quand Swinburne voulait, dans cette critique, exprimer l'idée que la beauté s'élevait au-dessus de la sphère du bien ou du mal, il pensait au livre de Gautier dans lequel il avait sans doute trouvé la première expression de cette idée.

Swinburne n'a jamais été en correspondance avec Gautier et il ne l'a rencontré qu'une fois, quand il lui fut présenté au Salon Carré du Louvre. Mais Swinburne semble avoir été très bien connu comme un disciple de Gautier, par le groupe des poètes français qui regardaient Baudelaire et Gautier comme leurs frères aînés. Après la mort de Gautier en 1872, José Maria de Hérédia proposa d'inviter Swinburne à collaborer au *Tombeau de Théophile Gautier*. Swinburne, avec son enthousiasme et son don du verbe, répondit par dix poèmes : — dont deux en anglais, deux en français, un en latin, et cinq en grec ! Le poème le mieux connu — et que les disciples anglais de « l'art pour l'art » des décades suivantes se plaisaient à citer — est le sonnet sur *Mademoiselle de Maupin* qui commence :

« This is the golden book of spirit and sense,
The holy writ of beauty ;... »²

C'est justement dans cette « écriture sainte de la beauté » que

1. Republié dans *Miscellaneous Studies*.

2. V. *Poems and Ballads*, Second Series.

Swinburne aurait appris pour la première fois à regarder la Beauté comme une valeur absolue, sacrée, indépendante de la vertu morale, et seule nécessaire à la création artistique. On trouve l'idée fondamentale de l'art pour l'art exprimée dans ce livre — (comme le dit Baudelaire) :

« Ce roman, ce conte, ce tableau, cette rêverie continuée avec l'obsession d'un peintre, cette espèce d'hymne à la beauté, avait surtout ce grand résultat d'établir définitivement la condition génératrice des œuvres d'art, c'est-à-dire, l'amour exclusif du Beau, *l'Idée fixe* » ¹.

La brochure de Swinburne, *Notes on Poems and Reviews*, ressemble nettement à la préface de *Mademoiselle de Maupin*. Tous les deux sont des attaques contre la critique contemporaine, et surtout contre la pruderie et l'hypocrisie de la critique moralisante. Les échantillons parodiés que donne Gautier des articles de critique, (surtout d'une « variété extrêmement curieuse du journaliste proprement dit moral... le journaliste à famille féminine » obsédé par le danger qu'offre la littérature à l'innocence de la femme et de « la jeune fille »), pourraient être des parodies de la critique anglaise typique ou de certaines attaques contre les *Poems and Ballads* eux-mêmes.

« Si vous voulez lire ce livre, enfermez-vous soigneusement chez vous ; ne le laissez pas traîner sur la table. Si votre femme et votre fille venaient à l'ouvrir, elles seraient perdues... Ce livre est dangereux, ce livre conseille le vice. Il aurait peut-être eu un grand succès au temps de Crébillon, dans les petites maisons, aux soupers fins des duchesses, mais maintenant que les mœurs se sont épurées, maintenant que la main du peuple a fait crouler l'édifice vermoulu de l'aristocratie, etc... ; etc... ; que... que... que... — Il faut, dans toute œuvre, une idée, une idée... là, une idée morale et religieuse, qui..., une vue haute et profonde répondant aux besoins de l'humanité » ;...

Swinburne, nous l'avons constaté, se plaint de la même façon :

« It would seem then indeed as though to publish a book were equivalent to thrusting it with violence into the hand of every mother and nurse in the Kingdom as fit food for female infancy ».

ou

« Who has not heard it asked, in a final and triumphant tone, whether this book or that can be read aloud by her mother to a young girl ? whether such and such a picture can properly be exposed to the

1. *Œuvres complètes*, V. III, p. 163.

eyes of young persons ? If you reply that this is nothing to the point, you fall at once into the ranks of the immoral ».

Gautier s'emporte comme le fera Swinburne et ses successeurs contre la tyrannie de « la jeune fille » sur la littérature :

« Nous ne sommes pas des petites filles se préparant à leur première communion ».

Comme Gautier, Swinburne raille l'hypocrisie de ces critiques si moraux qui voient de l'immoralité partout, et qui sont si au courant de tous les livres immoraux. « Le journalisme vertueux est d'une érudition immense en fait de romans orduriers. — Je serais curieux », dit Gautier, « de savoir pourquoi ». De même, Swinburne avoue, comme le fait Gautier, qu'il n'est « pas assez vertueux pour cela » — pour comprendre ce que les critiques croyaient voir dans son *Anactoria*. Swinburne, s'exprimant en français, s'écrie : « Ma corruption rougirait de leur pudeur ».

Encore, la remarque de Swinburne

« Moral... immoral... if (which I cannot be sure of) I construe aright these somewhat misty and changeable terms. »

ressemble nettement à l'expression de la même idée chez Gautier

« ... immoral (si ce mot-là signifie quelque chose, ce dont nous doutons fort...) »

Nous avons déjà remarqué la citation que fait Swinburne des vers d'*Albertus* dont la préface aussi a pu servir de modèle de style de controverse. Il y a aussi une ressemblance entre la remarque de Swinburne que c'est seulement d'après la forme qu'on devrait juger ses poèmes :

« These poems do not seem to me condemnable, unless it be on the ground of bad verse ; and to any charge of that kind I should be as unable as reluctant to reply. »

et une déclaration analogue de Gautier dans sa préface à *Albertus* :

« A tout cela, si on lui [au poète] répond : fort bien — mais vos vers ne sont pas beaux ! — il passera condamnation et tâchera de s'amender ».

De telles ressemblances verbales indiquent la ressemblance fon-

damentale des arguments des deux hommes. S'ils s'attaquent à la critique moraliste et prude, c'est pour affirmer que la morale n'a rien à faire avec la critique littéraire.

Gautier, puisque sa préface est une « offensive », donne libre cours à sa philosophie païenne et hédoniste, et trouve les moyens les plus sûrs de « choquer » le lecteur bourgeois. Swinburne, éprouvant la nécessité de défendre ses poèmes, tout en rivalisant avec Gautier par la virulence de ses injures contre les critiques hypocrites, maintient un ton moins malicieux, plus sérieux, parce que les circonstances l'empêchent d'appuyer sur la base Hédoniste ou « immorale » de son attitude. Gautier maintient toujours dans sa préface son ton de raillerie, tandis que Swinburne s'arrête à un moment donné pour discuter les conséquences sérieuses pour l'art dans ces circonstances et finir, sur un ton exalté, par son tableau de la littérature libérée.

Si ces ressemblances existent entre les deux défenses c'est parce que les œuvres ainsi défendues se ressemblent profondément dans leur point de vue. Les *Poems and Ballads* jaillissent de la même exaltation de la beauté que le livre de Gautier, de la recherche inassouvie de l'extase du Beau considérée comme l'expérience la plus désirable de l'émotion humaine, de l'amour païen de la beauté du corps humain, la haine des laideurs de la vie ordinaire. Tous les deux méprisent l'hypocrisie et la pruderie de la vie moderne par comparaison avec la franche acceptation païenne de la beauté¹. Il est naturel que Swinburne ait pensé à la préface de Gautier, quand il a dû défendre ses poèmes.

Chez Charles Baudelaire, Swinburne trouva l'idée de l'art pour l'art dont il avait reçu la première notion dans l'œuvre de Gautier, exprimée d'une façon plus raisonnée, sur un ton plus sérieux et donc plus sympathique au jeune homme si indigné de la situation du poète en Angleterre. C'est dans l'allusion à Baudelaire de *Notes on Poems and Reviews* qu'on trouve l'indice de l'influence française qui a joué le plus grand rôle en stimulant l'expression de l'art pour l'art chez Swinburne. Swinburne lut les *Fleurs du mal* pour la première fois en 1862, probablement vers le commencement de l'année, dans un exemplaire de la seconde édition où manquaient les six poèmes condamnés et qu'il ne devait voir qu'en 1864. La lecture des poèmes en 1862 fut une révélation, et Swinburne semble

1. V. *Poems and Ballads*, *Dolores*, etc.

avoir lu tout de suite les œuvres en prose de Baudelaire, les traductions de Poe, et les *Salons*.

Un courant de ferveur moral (dans le sens le plus large du mot), sépare les tempéraments de ces deux hommes de l'Hédonisme simpliste et joyeux d'un Gautier. Swinburne et Baudelaire se ressemblent par la multiplicité de leurs curiosités, par leurs soucis des valeurs morales, qui font la complexité de leurs théories de l'art pour l'art. Ni Baudelaire, ni Swinburne ne peuvent *ignorer* la morale ou la religion comme le fait un Gautier. Dans leur immoralisme, dans leur athéisme, dans leur « satanisme », ils montrent seulement combien ils sont obsédés par les spectacles de ce qu'ils considèrent comme la fausse morale et la fausse religion de leur temps. On peut dire que l'enthousiasme actif de Swinburne pour l'art pour l'art date de sa rencontre avec l'œuvre de Baudelaire.

C'était un fait admis parmi les amis de Swinburne qu'il avait été inspiré dans ses *Poems and Ballads* par l'œuvre de Baudelaire. William Michael Rossetti, dans sa défense de Swinburne, remarque « l'affinité » entre les *Fleurs du mal* et « les moins louables » des *Poems and Ballads*. Baudelaire, « une sorte de méphistophélès poétique », dit-il, est probablement inconnu des lecteurs anglais. Dans son zèle à faire des apologies pour Swinburne, Rossetti va jusqu'à répudier entièrement Baudelaire. Rossetti maintient qu'il faut ranger Baudelaire parmi les « mauvaises influences » qui ont agi sur le jeune Swinburne, trop impressionnable. Nous ne savons pas comment W. M. Rossetti a réconcilié cette répudiation avec le fait que c'était lui qui, en 1864, présenta à Swinburne les *Fleurs du mal* de 1857 ! Dante Gabriel Rossetti fait allusion, dans une lettre de novembre 1864¹, à l'envoi de l'édition non expurgée des *Fleurs du Mal* à Swinburne, en disant qu'il pense à l'effet probable de la lecture des poèmes censurés, dont il espère voir les résultats en arrivant à Londres. On peut constater, alors, à quel degré les amis les plus intimes de Swinburne le considéraient comme un disciple de Baudelaire. Et si un membre de son cercle. — un membre assez timide, il faut l'admettre, n'osait pas approuver ouvertement Baudelaire, nous pouvons comprendre pourquoi la critique ordinaire fut offensée par les poèmes de Swinburne inspirés en si grande partie par l'œuvre française.

Dans l'auteur des *Fleurs du Mal*, Swinburne avait trouvé une « âme sœur », qui, comme Swinburne l'observa, « préférait s'arrêter

1. *Catalogue of the Ashley Library*, vol. VII, p. 115.

aux choses tristes et étranges ; le dégoût de la souffrance et l'amertume du plaisir, le bonheur pervers et les chagrins des êtres exceptionnels ». C'est ainsi qu'il parle de Baudelaire dans l'article sur les *Fleurs du Mal* qu'il publiait dans le *Spectator* du 6 septembre 1862 ¹, l'année de sa première lecture des œuvres du poète français. Swinburne, dans son article, ne manque pas, à plusieurs reprises, de faire observer cet élément sadique des *Fleurs du Mal*. Le fait capital fut de découvrir qu'un autre poète — et un vrai poète — avait eu le courage de faire de ce sentiment d'être « exceptionnel » la matière et l'inspiration de son art.

Bien que Gautier l'eût déjà initié à l'idée de l'indépendance de l'art, Swinburne la trouva chez Baudelaire associée en tant que théorie sérieuse et raisonnée de l'art, avec l'expression poétique d'un tempérament semblable au sien en bien des points. Dès l'abord, Swinburne présente Baudelaire à ses lecteurs comme un adepte de l'art pour l'art.

« Le courage et l'intelligence d'un homme qui, à l'époque actuelle, ose déclarer qu'il veut imposer la conviction que l'art de la poésie n'a absolument rien à faire avec les sujets didactiques, prouvent assez la prudence et le sérieux avec lequel il devait traiter les matériaux de son art ».

Swinburne oppose à l'art didactique, la théorie de Gautier et de Baudelaire, d'après laquelle le poète doit surtout s'occuper de la perfection de la forme, en des termes ² qui rappellent les *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* de Baudelaire.

Swinburne ne manque pas de louer la perfection de la technique chez Baudelaire, son souci suprême de la forme, sa maîtrise de l'art poétique. Dans ses remarques là-dessus, Swinburne révèle combien il s'était assimilé l'idée Baudelairienne de la beauté qui crée toute l'atmosphère des *Poems and Ballads*. Et c'est justement cette conception de la beauté qui doit nous faire modifier l'impression produite par la seule considération de ses expressions théoriques de l'art pour l'art, dans *Notes on Poems and Reviews* et dans la deuxième partie de *William Blake*.

Swinburne exprime son admiration pour la façon dont Baudelaire

1. Republié à tirage limité par T. J. Wise, inclus dans The Bonchurch Edition.

2. « Les critiques semblent avoir oublié que l'affaire d'un poète est évidemment d'écrire de bons vers et nullement de refaire l'époque et de refondre la société... la masse des lecteurs a l'air actuellement de croire qu'un poème est meilleur s'il contient une leçon morale ou s'il concourt à une bonne œuvre tangible et matérielle ».

a créé de la beauté avec des matériaux très éloignés des sujets « plaisants » que, nous l'avons vu, réclamait le public victorien. Swinburne remarque la nature exotique et perverse des sujets de Baudelaire : il note que le désespoir et la douleur, après la beauté physique et la perfection de son ou d'odeur, ont un attrait infini pour le poète français. Swinburne remarque « l'emploi noble » que fait Baudelaire d'une donnée telle que *La Charogne* :

« Ces choses font aussi de très bonne matière pour la poésie, mais il est évident qu'elles ne s'accroissent pas d'un traitement rapide et négligé ».

De tels sujets exigent une technique parfaite : l'artiste ne peut pas compter sur la nature « plaisante » de ses sujets pour faire oublier le manque de qualités techniques.

Swinburne justifie le choix de sujets « pénibles » et pervers par la seule perfection de la forme. « La technique parfaite [de Baudelaire] rend admirable et respectable n'importe quel sujet ». En d'autres termes, la beauté a une moralité à elle, elle peut rendre toutes choses morales.¹

Nous pouvons voir dans le développement de cette idée la réaction contre la mentalité qui approuvait la moralité d'une œuvre, ou qui se complaisait dans les éléments « agréables » d'un livre, et pensait apprécier sa beauté. En créant de la beauté avec le mal et l'horrible on pouvait être sûr de ne pas plaire à cette mentalité courante. Swinburne trouva chez Baudelaire la rationalisation de cette conception exotique de la beauté. Baudelaire dit, par exemple, des dessins de Constantin Guy :

« Il n'y a rien que l'art pur, c'est-à-dire, la beauté particulière du mal, le beau dans l'horrible ».

1. Dans cette subordination de la morale à l'art, Swinburne s'approche très près de l'idée de Poe qu'a développée Baudelaire :

« Le vice porte atteinte au juste et au vrai, révolte l'intellect et la conscience ; mais comme outrage à l'harmonie, comme dissonnance, il blessera particulièrement certains esprits poétiques ; et je ne crois pas qu'il soit scandalisant de considérer toute infraction à la morale, au beau moral, comme une espèce de faute contre le rythme et la prosodie universels » (*Notes nouvelles*, p. 20, et *Art Romantique*, étude sur *Th. Gautier*).

Poe : Of this latter [duty] ,while conscience teaches the obligation and reason the expediency, taste contents herself with displaying the charms, waging war upon vice solely on the ground of her difformity, her disproportion, her animosity to the fitting, to the appropriate, to the harmonious — in a word, to beauty. »

Mais Swinburne n'éprouvait pas le besoin à ce moment de souligner la conciliation entre la beauté et la morale. Il s'occupait surtout de montrer à ses contemporains que la beauté pouvait même créer sur des données qu'ils considéraient immorales des œuvres « respectables » et acceptables.

ou encore :

« C'est un des privilèges prodigieux de l'art que l'horrible artistement exprimé, devienne beauté, et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme » ¹.

Cette conception de la beauté domine la mentalité et l'œuvre de Swinburne pendant la période qui précède la publication de *Poems and Ballads* — période où Swinburne était le plus nettement enthousiaste de l'art pour l'art. Même en 1868, il souligne le caractère multiforme de la beauté naissant aussi bien de la douleur, du vice, que de la moralité ². Et dans son article sur le peintre décadent, Simeon Solomon ³, publié en 1871, Swinburne montre combien il était pénétré de cette conception baudelairienne et sadique de la beauté ⁴.

Dans son exposé de la théorie de l'art pour l'art dans *William Blake*, Swinburne admet à plusieurs reprises, nous l'avons vu, que la morale peut entrer dans l'art, mais que sa présence n'a rien à faire avec la qualité proprement artistique de l'œuvre. Mais dans le développement de cette attitude, cet argument de l'indifférence de l'art envers la morale devient surtout la rationalisation de l'emploi de sujets considérés comme immoraux ou horribles par ses contemporains. Si la beauté ne reçoit aucune aide de la morale, l'art ne prouverait-il pas mieux son indépendance en surmontant la difficulté de l'immoral et de l'horrible? L'idée « que la perfection de la forme est la vertu » devient un argument pour l'emploi de sujets que leur forme seule rend « respectables ». Ainsi, la théorie de l'art pour l'art s'associa dans l'esprit des contemporains avec l'idée d'un art qui célébrait tout ce qui leur semblait le plus immoral, et qui recherchait la beauté pure par les seuls moyens du vice ésotérique. Swinburne n'abandonnera pas l'idée exprimée dans *Notes on Poems and Reviews*, à savoir que tout ce qui sert à créer de bon travail, tout ce qui sert à créer de la beauté est acceptable en art. Le changement dans sa théorie viendra du changement dans son interprétation de la beauté. Il va souligner de moins en

1. O. C., V. III, p. 181.

2. *Notes on Some Pictures of 1868*.

3. *The Dark Blue*, juillet 1871. Réimp. à tirage limité.

4. M. Lafourcade fait une autre constatation importante : c'est que cette conception de la beauté était encouragée et confirmée par une connaissance de l'œuvre du marquis de Sade.

moins l'aspect sadique de son inspiration ; il va cesser de créer de la Beauté en dépit de la morale, et va commencer à vouloir défendre l'emploi de sujets moraux et sociaux, et à prouver que si *l'absence* de morale ne gâte pas la beauté, la *présence* de moralité ne le fait pas non plus !

L'influence de Baudelaire est évidente, surtout dans l'exposé de l'art pour l'art dans *William Blake*. Les ressemblances non seulement de pensée mais encore de formules montrent combien Swinburne a suivi Baudelaire, particulièrement dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*.

Swinburne fait plusieurs allusions à Baudelaire dans le livre, l'épigraphe même de l'œuvre est une citation de Baudelaire tirée de sa brochure sur Wagner et Tannhauser. Dans une note, Swinburne, ayant appris de fausses nouvelles sur la mort de Baudelaire, fait un éloge du poète français qui exprime l'émotion dont naîtra son élégie sur Baudelaire, *Ave atque Vale*. Swinburne parle de Baudelaire comme « l'illustre poète, le critique impeccable, l'artiste sans peur ».

Swinburne évidemment suivait très consciemment les lignes générales de la pensée de Baudelaire et surtout le développement de sa pensée dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. Nous trouvons dans cette préface de Baudelaire la même argumentation que celle de Swinburne : — l'opposition au but moral dans l'art ; l'avertissement contre l'espoir de transiger avec des causes morales ou sociales ; les distinctions entre les sphères de l'art, de la science et de la morale ; la possibilité pour l'art d'avoir des effets moraux *indirects*. En tous les points importants de son argumentation, Swinburne révèle sa connaissance intime de la défense de l'idée de l'art pour l'art par Baudelaire.

Il est important de noter que dans *William Blake*, Swinburne emploie souvent des arguments de Baudelaire fondés sur des idées d'Edgar Poe, mais que le poète anglais ne fait pas allusion aux théories de Poe ¹. Il connaît les poésies de Poe, puisqu'il en

1. En résumant l'idée courante des buts moraux de l'art, Swinburne cite Baudelaire :

« A living critic of incomparably delicate insight and subtly good sense, himself "impeccable" as an artist, calls this « the heresy of instruction » (l'hérésie de l'enseignement) : one might call it, for the sake of a shorter and more summary name, the great moral heresy ».

Swinburne ne remarque pas que cette phrase de Baudelaire est une traduction assez littérale d'une phrase de Poe dans *the Poetic Principle*. Baudelaire écrit :

Mais il est une autre hérésie, qui, grâce à l'hypocrisie, à la lourdeur et à la bas-

parle dans son article de 1862, et sa lecture de Baudelaire l'aurait envoyé à *The Poetic Principle*. Dans le cercle préraphaélite, d'ailleurs, Poe était connu. Rossetti l'aimait, et le peintre américain Whistler, l'ami de Baudelaire, fut un grand admirateur du poète américain. Mais ce sont les idées de Poe encadrées dans la personnalité de Baudelaire qui attirent Swinburne. Ses *Poems and Ballads* montrent son affinité avec l'esprit de Baudelaire, et il était naturel qu'en défendant ses poèmes, il pensât aux théories du même Baudelaire. Dans le recueil de lettres de Swinburne qui traitent d'Edgar Poe (*Letters chiefly concerning Edgar Poe* publiées en 1910 à tirage limité par T. J. Wise) Swinburne parle de Poe avec admiration mais pas comme d'un poète qui l'aurait jadis inspiré et pas sur le ton dont il parle de Baudelaire. Swinburne écrit à Paul H. Hayne, le 22 juillet 1875 en lui disant que Poe était plus populaire et en général plus hautement prisé en France qu'en Angleterre, grâce au travail long, ardu et fidèle de son confrère, « mon pauvre ami Charles Baudelaire ». Baudelaire, exprimant les idées de Poe à travers sa propre personnalité, semble avoir été pour Swinburne aussi l'interprète des idées de Poe. Swinburne connut les théories de Poe en général, mais nous pouvons considérer que Swinburne s'inspira surtout des expressions de l'idée de l'art pour l'art chez Baudelaire ¹.

sesse des esprits, est bien plus redoutable et a des chances de durée plus grande — une erreur qui a la vie plus dure — *Je veux parler de l'hérésie de l'enseignement, laquelle comprend des corollaires inévitables, l'hérésie de la passion, de la vérité, et de la morale.* » (p. 18).

Poe avait dit :

...a heresy too palpably false to be long tolerated, but one which, in the brief period it has already endured, may be said to have accomplished more in the corruption of our poetical literature than all its other enemies combined. *I allude to the heresy of the Didactic* ».

Swinburne traduit les mots de Baudelaire, d'abord assez littéralement, et ensuite suggère une formule anglaise plus courte, mais ne fait pas allusion à Poe, et n'emploie pas les mots anglais de Poe. Ou ne se serait-il souvenu que de l'article de Baudelaire sur Théophile Gautier, dans lequel Baudelaire sans nommer Poe cite ses emprunts à Poe dans les *Notes nouvelles* ? (O. C., vol. III, pp. 165-168).

1. Il est intéressant de noter la ressemblance entre nombre d'observations de Swinburne dans *William Blake* et l'expression de pareilles idées par Baudelaire dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. Étant donné la merveilleuse facilité verbale de Swinburne, ces ressemblances verbales sont d'autant plus significatives :

Swinburne :

It is at her peril, if she tries to do good ; one might say, borrowing terms from the other party, « she shall not try that under pain of death and damnation. » Her business is not to do good on other grounds, but to be good on her own. (p. 90).

Les rapports entre Swinburne, Baudelaire et Poe semblent caractéristiques de la relation entre Poe et les partisans anglais de l'art pour l'art en général. Ce sont les théories et la critique plus développées des écrivains français plutôt que les écrits théoriques de Poe, qui influèrent sur les auteurs anglais.

Mais toujours il faut revenir à cette constatation : même à cette

Baudelaire :

La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même. (p. 19).

Swinburne :

To ask help or furtherance from her in any extraneous good work is exactly as rational as to expect lyrical beauty of form and flow in a logical treatise. (p. 90).

Baudelaire :

Tout ce qui fait le charme, la grâce, l'irrésistible, d'une chanson, enlèverait à la vérité son autorité et son pouvoir. (p. 19).

(Poe :

All that which is so indispensable in song is precisely all that with which she [truth] has nothing whatever to do).

Swinburne :

The contingent result of having good art about you and living in a time of noble writing or painting may no doubt be this : that the spirit and mind of men then living will receive on some points a certain exaltation... But if the artist does his work with an eye to such results or for the sake of bringing about such improvements, he will too probably fail even of them. (pp. 90-91).

Baudelaire :

Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs... que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au dessus du niveau des intérêts vulgaires... Je dis que, si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique... (p. 19).

Swinburne :

To art, that is best which is most beautiful ; to science, that is best which is most accurate ; to morality, that is best which is most virtuous... (p. 98).

Baudelaire :

L'intellect vise à la vérité, le goût nous montre la beauté, le sens moral enseigne le devoir.

(Poe :

Just as the intellect concerns itself with truth, so taste informs us of the beautiful, while the moral sense is regardful of duty).

De même, il faudrait noter la remarque de Baudelaire dans l'*Art Romantique* : La fameuse doctrine de l'indissolubilité du Beau, du Vrai, et du Bien est une invention de la philosophaillerie moderne.

que reprend Swinburne :

Change or quibble upon the simple and generally accepted significance of these three words, " beautiful ", " accurate ", " virtuous ", and you may easily... demonstrate that the aim of all three is radically one and the same, but a man of ordinary or decent insight will perceive that you have merely reduced an affair of things to an affair of words—shifted the body of one thing into the clothes of another,—and proved actually nothing. (pp. 98-99).

époque où la beauté se révélait à Swinburne associée aux sujets sadiques et « sataniques », il ne tenait pas à ce que l'art fût nécessairement vidé de tout contenu moral. Dans son article sur Baudelaire, après avoir justifié les *Fleurs du Mal* au nom de leur perfection technique, Swinburne ne trouve pas d'inconséquence à dire que Baudelaire n'est pas un penseur païen, et à parler avec justice de la résonnance morale de ses œuvres. Poe, constate Swinburne, a écrit des poèmes sans aucune portée morale, mais aucun des poèmes de Baudelaire n'aurait pu être écrit en un temps où n'existait pas le souci de la morale. Si la morale était exprimée, soulignée, le poète serait un mauvais artiste, mais « ceux qui chercheront trouveront assez de morale derrière chaque poème de M. Baudelaire. » Dans cet article, comme dans *William Blake*, Swinburne semble s'accorder parfaitement avec Baudelaire en exprimant la possibilité de l'influence morale indirecte de l'œuvre d'art¹. Mais Baudelaire, ayant lu le compte rendu de Swinburne, trouva qu'il donnait un peu trop d'importance à cet aspect de son œuvre. Dans une lettre qui, par accident, ne fut jamais remise à Swinburne, Baudelaire ajouta à ses remerciements pour l'éloge de Swinburne :

« Permettez-moi, cependant, de vous dire que vous avez poussé un peu loin ma défense. Je ne suis pas si moraliste que vous feignez si obligeamment de le croire. Je crois simplement comme vous, sans doute, que tout poème, tout objet d'art *bien fait* suggère naturellement et forcément une morale. C'est l'affaire du lecteur. J'ai même une haine très décidée contre toute intention morale exclusive dans un poème² ».

Baudelaire et Swinburne disent la même chose : la morale ne peut être le *but* de l'art, mais elle peut être une qualité secondaire d'une œuvre faite pour l'art seul. Mais cette opinion de Baudelaire recèle une méfiance très forte et très vive de toute considération de ces effets moraux. L'article de Swinburne lui a sans doute semblé souligner un peu trop la qualité morale, et tout de suite

1. Swinburne affirme simplement ce qu'a dit Baudelaire à plusieurs reprises ; — « L'art pernicieux... c'est celui qui dérange les conditions de la vie. Le vice est séduisant, il faut le peindre séduisant, mais il traîne avec lui des maladies et des douleurs morales singulières ; il faut les décrire... Si votre roman, si votre drame est bien fait il ne prendra envie à personne de violer les lois de la nature ». *O. C.*, Vol. III, p. 296.

2. Cité par E. Gosse dans l'introduction à *Fleurs du Mal and Other Studies*, (p. xi,) pub. à tirage limité 1914.

Baudelaire craint que Swinburne ne veuille faire de lui un artiste moralisant. Chez Swinburne, aussi, l'intrusion de la morale dans l'art n'empêche pas qu'il la regarde comme un hôte suspect. La théorie de l'art pour l'art une fois adoptée, même quand plus tard elle subit des modifications importantes, impose toujours une certaine méfiance de tout ce qui pourrait empiéter sur le but suprême de l'œuvre artistique : la beauté. Mais nous verrons que Baudelaire reste un disciple plus fidèle à tous les commandements et aux dogmes secondaires de l'art pour l'art, tandis que Swinburne fera meilleure mine à la morale, et dans sa théorie comme dans son œuvre, admettra des modifications très importantes.

Cette analyse indique aussi pourquoi nous trouvons juste de considérer Swinburne comme le premier à lancer définitivement l'idée de l'art pour l'art en Angleterre. Nous avons vu qu'il y eut d'autres écrivains en Angleterre avant Swinburne, tels qu'un Keats, qui ont prononcé la beauté le but suprême de l'art. De même, on peut trouver l'idée de l'indépendance de l'art et de la morale ébauchée dans les œuvres de Coleridge et des autres critiques romantiques, suivant les philosophies allemandes. Et nous venons de voir que la conception de l'art et de la création artistique développée par les premières générations romantiques et continuée par les Préraphaélites, fut le point de départ pour Swinburne. Mais il vaudrait peut-être mieux ne pas appliquer l'étiquette de « l'art pour l'art » à ces précurseurs de l'idée. On pourrait se demander si les réclamations d'indépendance artistique ne seraient pas restées chez Swinburne une attitude vague et sans base théorique, s'il n'avait pas existé déjà en France des expressions d'une théorie de l'autonomie de l'art. Pourtant, Swinburne a fait quelque chose de plus définitif que de trouver une formule pour une théorie déjà développée en Angleterre. C'est la combinaison de l'individualisme romantique et du culte du Beau avec l'insistance sur l'indépendance de l'art envers la morale, et avec une conception plutôt ésotérique de la beauté, qui fait de l'art pour l'art chez Swinburne quelque chose de nouveau en Angleterre. Il y en existait déjà les éléments, c'en était le dosage, pour ainsi dire, qui donna le caractère spécial aux théories de Swinburne. Et c'était surtout le courant de révolte contre les idées morales et artistiques victoriennes qui détermina la nature du concept de la beauté implicite dans les affirmations de l'idée qu'on peut légitimement appeler l'art pour l'art. Chez Swinburne, elle

s'approche de l'« immoralisme », chez d'autres elle prend une forme moins scandaleuse, mais toujours il entre le désir, le plus souvent conscient d'évasion ou de révolte envers les attitudes victoriennes vis-à-vis de la vie aussi bien que de l'art. Et cet élément de l'attitude va s'accroissant pendant les décades suivantes.

Ce point de vue, « ce dosage » d'éléments, de même que la formule qui le désigne désormais en Angleterre, Swinburne le trouve dans les œuvres de Baudelaire et de Gautier. C'est de cette façon qu'on doit comprendre jusqu'à quel point l'idée de l'art pour l'art en Angleterre est le résultat d'influences françaises.

A la fin de son exposition de l'idée de l'art pour l'art dans *William Blake*, Swinburne affirme que maintenant chacun devrait comprendre l'invasion de l'artiste dans les domaines de la religion ou de la morale : Il y pénètre seulement pour les subordonner à l'art. C'est peut-être là le prologue de son œuvre future à lui, une tentative pour concilier la liberté de l'art et son propre enthousiasme pour des questions politiques et sociales. L'adoration presque fanatique de Swinburne pour Victor Hugo, l'homme qui avait dit en 1864 : « L'art pour l'art est beau mais l'art pour le progrès est plus beau encore » fut de bonne heure pour lui une source de contradictions et de difficultés. D'un côté, Swinburne se prosterne devant le génie de Hugo ; de l'autre côté, des influences contemporaines françaises aussi bien qu'anglaises lui imposent la fidélité à l'art pour l'art. En 1862, dans un article sur *Les Misérables*¹, Swinburne pourrait dire, (en ajoutant quelques affirmations exagérées pour démontrer son satanisme) :

« Nous avons raison de regretter le temps et la peine — et plus encore la foi, l'espérance et la ferveur intellectuelle — prodigués pour des sujets sociaux et pour toutes sortes de maux et de remèdes actuels. »

Mais il constate que Hugo possède un génie inné assez puissant pour surmonter les mauvais effets d'un but moralisant ou réformateur dans l'art. De même dans *William Blake*, Swinburne trouve nécessaire de faire une exception pour Balzac et de déprécier l'importance morale des œuvres de Dante et de Shelley.

Après 1871, Swinburne éprouve le besoin de concilier son idée de l'autonomie de l'art non seulement avec ses enthousiasmes critiques, mais aussi avec l'inspiration de ses propres œuvres.

1. *Les Misérables*, réimp. Bonchurich Edition *Prose works* v. III, p. 168.

Edmund Gosse ¹ donne un récit amusant de la façon dont les amis de Swinburne, voulant le détourner de l'état d'esprit exagéré qui avait produit les *Poems and Ballads*, arrangèrent en 1867 une rencontre entre le libérateur italien Mazzini et le jeune poète si impressionnable. Son amour de la liberté et sa haine de l'oppression entretenus par son idolâtrie de Hugo et de Walter Savage Landor, par son amour pour Shelley, persistèrent même pendant ses années d'esthétisme le plus outré et de son imitation la plus fidèle de Gautier et de Baudelaire. Swinburne ayant une fois déclaré son indépendance esthétique, c'était le moment psychologique pour satisfaire aux autres tendances de son esprit. Dans le journal de W. Rossetti, nous trouvons une allusion au trouble du jeune homme si impressionnable voulant se livrer à l'admiration fervente qu'il ressentait pour Mazzini et pour sa cause, mais en même temps se rappelant tout ce qu'il pensait sur le danger pour l'art des buts politiques ². La nouvelle inspiration l'emporta, puisqu'au moment où le livre sur Blake fut finalement publié, Swinburne était en train d'écrire ses poèmes, *Songs Before Sunrise*, dédiés à Mazzini et chantant la cause de l'indépendance de l'Italie.

Dans le poème *Prelude* de ce volume, Swinburne nous dit que ses années de jeunesse révoltée sont passées — les années où il trouvait son inspiration dans la passion stérile et sadique. Cessant de célébrer cette conception de la beauté, Swinburne commençait à élargir sa théorie.

Dans les articles de critique que Swinburne publia dans *The Fortnightly Review* pendant les décades 1870 à 1890, il s'occupa à maintes reprises de concilier l'idée de la suprématie du Beau et l'expression artistique des intérêts moraux ou sociaux. Tout en réaffirmant la perfection de la forme comme principe fondamental du poète, il en modifiera très nettement les applications.

Un article de 1872 ³ sur *l'Année Terrible* de Victor Hugo lui donne l'occasion d'expliquer ses nouvelles tendances. Après un compte rendu enthousiaste des poèmes de Hugo, Swinburne recon-

1. *Life*, p. 101.

2. *Rossetti Papers*, 1862-1870 : *Diary of W. M. Rossetti*, 1867. « Mardi 7 mai. » Swinburne parle de l'immense pouvoir magnétique de Mazzini dont il sent l'effet sur lui, en plus de l'enthousiasme qu'il éprouve pour son caractère... Mazzini le pousse à écrire des poèmes à fins directement démocratiques ou humanitaires, ce que Swinburne trouve difficile à éviter, mais en même temps il s'aperçoit que ce n'est pas sa voie et que cela ne favoriserait pas son vrai développement poétique. »

3. Republ. dans *Essays and Studies*, 1875.

naît que cette poésie pose la question, de savoir « si la poésie et la politique sont irréconciliables ».

Swinburne se déclare toujours partisan de l'autonomie de l'art. Il commence par dire que l'art pour l'art, comme toute doctrine, a des aspects justes et des aspects faux. Dans ce qu'elle affirme, la théorie est « une vérité précieuse et éternelle », et Swinburne, en répétant la formule « l'art pour l'art » réitère avec force tout ce qu'il a dit dans *William Blake* sur la valeur esthétique comme seule mesure de la valeur d'une œuvre d'art.

Mais Swinburne ne veut pas accepter les conséquences qu'entraîne une interprétation trop étroite de cette idée. Swinburne se plaint que les partisans de l'art pour l'art, interprétant les mots d'une façon trop « exclusive », et voyant que l'art ne peut pas être le *serviteur* d'autres intérêts, sont poussés à vouloir l'écarter de toute alliance avec eux. Le poète de l'indépendance italienne ne peut plus s'associer à ces « puristes » de l'art pour l'art !

Ici, il faut introduire une distinction. Dans la théorie de l'art pour l'art, il s'agit d'une part de l'artiste et de ses mobiles de création, et d'autre part du critique et de sa façon de juger l'œuvre créée. Tandis que la pensée de Swinburne subit un changement décisif en ce qui concerne l'artiste, sa conception *théorique* des bases de la critique littéraire ne change pas ; ce qui crée un certain flottement dans ses discussions d'environ 1870 sur ces questions.

Au point de vue de la critique, Swinburne s'oppose également à ceux qui jugent l'œuvre d'art suivant des intérêts moraux et à ceux qui voudraient « bannir tout artiste coupable de sens moral, de foi politique, ou d'émotion religieuse, » car les uns et les autres substituent à la considération purement esthétique de l'œuvre, la considération de la présence ou de l'absence de données morales. Tous deux pèchent contre l'idée que Swinburne ne cessa d'affirmer au point de se répéter : — que l'art « dépend de lui-même seulement... Il ne doit subsister ou tomber que par sa propre loi, et il n'est responsable qu'envers elle ».

Swinburne, alors, ne veut pas admettre que sa théorie soit changée en ce qui concerne la critique. Mais pour le créateur, l'artiste, Swinburne change de façon décisive la portée de ses théories.

« Mais tandis que nous refusons à l'artiste la permission d'enfreindre sous aucun prétexte même dans le plus petit détail la lettre de cette loi [de l'indépendance de l'art], de la négliger ou de l'oublier pour poursuivre un but étranger, nous ne lui refusons pas la liberté de traiter

tout sujet qu'il peut amener et introduire sous ces conditions dans les limites propres de son œuvre ».

L'alliance entre l'enthousiasme moral et l'art dans leur œuvre ne diminue pas la suprématie poétique d'un Eschyle, d'un Dante, d'un Milton, d'un Shelley ; mais qu'ils n'aient pas voulu chanter de tels thèmes ne diminue pas non plus la grandeur suprême d'autres poètes. Si son génie et son tempérament le poussent à écrire de la poésie politique, que le poète le fasse. Si son tempérament l'entraîne à écrire seulement sur des sujets d'ordre personnel ou idéal, qu'il le fasse également. Pour l'art l'un ou l'autre est également acceptable. L'artiste n'a qu'à suivre son étoile en ne faussant jamais son propre tempérament, en ne trahissant jamais sa propre inspiration et en respectant les lois de son art. C'est ainsi que Swinburne entend réaffirmer la liberté de l'artiste, en s'opposant à tous ceux qui voudraient la limiter : les puristes de l'attitude esthétique, aussi bien que les extrémistes de l'attitude moralisatrice.

Cette déclaration est directement contraire à ses affirmations de 1862 sur les dangers des buts moraux pour l'œuvre d'art ou à ses avertissements, dans *William Blake*, quand il disait que mettre l'art au service de la morale ou de la religion, c'est le mettre en esclavage comme un Samson aveugle travaillant pour les Philistins. Swinburne n'explique pas pourquoi il ne voit plus autant de danger dans une alliance entre l'art et d'autres enthousiasmes ; il ne démontre pas quels « sujets » n'amèneront pas le poète à oublier la loi de l'indépendance de l'art dans « la poursuite d'un but étranger ». Swinburne a définitivement abandonné l'attitude extrême de l'art pour l'art, en ce qui concerne la création de l'œuvre d'art.

On est tenté de trouver l'argumentation de Swinburne dans cet article de 1872 assez casuistique et de dire qu'au fond il a abandonné l'art pour l'art même en ce qui concerne le jugement critique. Il est vrai qu'il chante un mouvement politique et nationaliste dans *Songs Before Sunrise*. Mais il ne faut pas confondre son attitude théorique avec celle de l'art moralisant ou didactique de ses contemporains. En 1866, il ne défendait ni sa moralité ni son immoralité mais demandait seulement que la présence d'idées opposées à la morale ne fasse pas condamner sa poésie. En 1872 de nouveaux thèmes l'inspirent, mais il ne dit pas comme les partisans de l'art moralisant ou social, que sa poésie tire sa valeur de son sujet ou

de son influence. Swinburne, en 1872, reste entre les deux camps, position toujours précaire. En remplaçant les expressions de ses idées dans leur milieu victorien, nous voyons que malgré ses changements d'attitude, Swinburne même après 1872 reste encore en opposition avec son temps sur la question de l'art et l'artiste. Même après avoir définitivement encouragé l'expression d'un idéal politique, moral, ou social dans l'art, Swinburne se tient toujours en garde contre les idées courantes qui ne signalaient que cet aspect de l'art. Pour le lecteur d'aujourd'hui ou pour l'étudiant qui remarque de très près les modifications qu'apportait Swinburne à sa théorie, son attitude semble presque à l'opposé de ses premières théories, puisque maintenant il fait l'apologie de la morale dans l'art. Mais pour le lecteur de la décade 1870 à 1880, Swinburne sortait encore de la foule des théoriciens de l'art moralisant et dut représenter toujours, ceux qui préconisaient une attitude surtout esthétique envers l'art ¹.

Après les déclarations de guerre de 1866 et 1868 la critique anglaise redoubla ses attaques contre tout art moralement suspect et demanda avec plus d'insistance un art moraliste. Swinburne et ses amis préraphaélites furent constamment attaqués dans les revues. L'esprit combattif de Swinburne ne lui permettait pas de s'assoupir, de faire taire ses préoccupations au sujet de la liberté de l'artiste. Des attaques sans cesse renouvelées l'amenaient continuellement à reprendre la défense de l'art contre les Philistins qui voulaient le réduire en esclavage ².

Swinburne semble avoir été toujours prêt à réagir contre toute suggestion d'une attitude trop purement éthique envers l'art. Ainsi, dans son article sur *Wordsworth and Byron*, en 1884, alors

1. Les comptes rendus des *Essays and Studies* de 1875 montrent que les critiques voient encore dans Swinburne un ennemi de l'art moralisateur. Ainsi, le *Quarterly Review* du 15 avril 1876 s'oppose à l'affirmation de Swinburne que, dans l'art « la seule question » est non pas ce qu'on veut dire, mais la manière dont on le dit, et elle le critique d'avoir adopté une mesure de jugement « purement technique ».

2. La controverse avec Robert Buchanan par exemple, servait à prolonger chez Swinburne le sentiment d'hostilité contre les attitudes moralisantes et prudes du temps. Swinburne naturellement était poussé à répondre à l'*Ecole charnelle de poésie* par Buchanan dans sa brochure *Under the Microscope*, 1872, dans laquelle il lance des attaques véhémentes contre la prudence de la critique et contre les jugements moraux dans la critique littéraire. (Il est intéressant de noter que dans cette brochure de 1872 Swinburne dit que le sentiment d'être le prophète de la démocratie nuit quelquefois, à l'œuvre de Whitman.) La controverse de « l'Ecole charnelle de poésie » amena même un procès légal. Voir aussi *the Devil's Due* et H. Murray, *Robert Buchanan and other Essays*, et L. Hearn, *Preraphaelite Poets*, ch. VIII.

que Swinburne n'acceptait plus toutes les exigences de l'art pour l'art dans ses jugements critiques individuels, il attaque encore avec vigueur la théorie de Matthew Arnold pour qui la poésie devait être « une critique de la vie ». Ce n'est pas leur critique de la vie qui confère à Milton, Shelley ou Wordsworth leur rang élevé comme poètes, déclare Swinburne ¹. Et comment la définition d'Arnold s'appliquerait-elle à Keats, « le plus exclusivement esthétique et le plus absolument amoral de tous les écrivains sérieux ? » ² Si la préséance dépendait des enseignements moraux, Théognis serait plus grand que Sapho, Lucain plus grand que Catulle, Southey et Scott plus grands que Byron, et même Gautier, à cause de certains poèmes de sentiment, plus grand que Keats — toutes choses que, naturellement, Swinburne nie.

Swinburne admet avec Arnold « qu'une école de poésie séparée de toute idée morale est une école de poésie séparée de la vie ». Mais Swinburne maintient « qu'une école de poésie subordonnée à une école de doctrine, subjuguée, façonnée et utilisée par une idée morale, à l'exclusion d'une impulsion originelle » ne produira pas d'art « viable ». Ici encore, nous voyons Swinburne craindre qu'à insister comme Arnold sur les aspects éthiques de l'art, on ne renforce les tendances contemporaines qui, en subordonnant l'art à des fins extérieures, l'étouffaient et l'abaissaient.

Les seules qualités essentielles d'après lesquelles on juge la valeur poétique sont « l'imagination et l'harmonie » déclare Swinburne encore en 1884. « Là où ces qualités se manifestent au plus haut degré... même si la faculté éthique ou logique faisait visiblement défaut — là, et là seulement, se trouve la poésie la meilleure et la plus élevée » ³. Le ton de Swinburne dans cet article montre qu'il avait renoncé à l'immoralisme de ses premiers jours de révolte : mais l'essai démontre que l'essentiel dans son attitude de l'art pour l'art, son désir de réagir contre la tendance à oublier les valeurs esthétiques, subsiste encore ⁴.

1. *Miscellanies*, Wordsworth and Byron, p. 66.

2. *ibid.*, p. 66.

3. *ibid.*, pp. 69-70.

4. Swinburne a soin de faire comprendre qu'il ne défend pas Shelley et Keats dans leurs moments de « faiblesse », mais il maintient que tous deux atteignirent des hauteurs qui les égalaient à Wordsworth et Coleridge. Swinburne blâme Arnold de déprécier Shelley : il est aussi injuste de voir en Shelley un poète des nuées et de visions dérégées, que de croire au mythe d'un Keats uniquement débile et sensuel (*ibid.*, p. 104). Dans son essai sur Keats en 1882, Swinburne avait condamné

Quand Swinburne déclarait à Paul de Reul qu'il n'avait jamais repris les thèmes de *Poems and Ballads*, parce que l'impulsion cessa ("the impulse ceased"), il donnait peut-être la meilleure explication du changement qui se produisit dans son inspiration et son point de vue après 1868¹. Dans sa période de révolte et d'enthousiasme de jeunesse, le besoin d'affirmer son propre tempérament et son amour de la beauté contre les limitations de la vie et de la morale victorienne, lui firent proclamer l'idée de l'art pour l'art dans une forme extrême. Lorsque son besoin de révolte diminua et qu'il s'inspira de sujets politiques et théologiques, il modéra son ton et admit que l'artiste puisse et même doive introduire des éléments moraux et sociaux dans son œuvre, tant qu'il ne leur subordonne pas les considérations artistiques.

Une fois dégagé cependant de son extrême méfiance de l'attitude morale, des préjugés personnels moraux et littéraires le conduisirent même, (comme dans le cas de ses attaques, ses accusations d'immoralité lancées contre Whistler, Whitman et Zola) à s'inspirer de considérations morales dans ses jugements littéraires².

Mais, même à cette époque, Swinburne est au fond l'ennemi de l'attitude matérialiste, dogmatique, utilitaire, envers l'art. Il ne célèbre plus de beauté « satanique » ou d'art amoral et adopte sou-

aussi l'image qu'offraient de Keats ses lettres à Fanny Brawne, mais il avait reconnu ses autres qualités et il l'avait glorifié comme un des plus grands poètes romantiques. En 1884, il place Keats et Wordsworth immédiatement après Coleridge et Shelley, qu'il regarde comme les deux grands lyriques anglais du XIX^e siècle.

1. M. Lafourcade discute cette période sous le titre significatif : *L'esthétisme et la crise sensuelle*.

2. En 1885, James Mc Neill Whistler, l'ami de jeunesse de Swinburne fit le fameux discours "The Ten O'clock", une des plus intransigeantes expressions anglaises de l'idée de l'art pour l'art (voir plus loin, ch. VII). Après la publication de ce discours en 1888, Swinburne en publia un compte-rendu dans le numéro de juin de la *Fortnightly Review*. Swinburne commence son article par exprimer, d'une façon aussi véhémement que jamais, son parfait accord avec l'idée capitale du discours de Whistler, l'indépendance de l'art. Mais son rappel du dogme fondamental de l'idée de l'art pour l'art est suivi de réserves, qui prennent la forme d'attaques contre l'art japonais, (dont Whistler avait fait l'éloge, le mettant à côté de l'art grec), et contre Zola et son école. Ses condamnations virulentes, ses épithètes de « pornographes français » et ses invectives contre l'absence de morale dans l'art japonais sont la preuve la plus frappante du fait que Swinburne avait fini par adopter inconsciemment l'esprit moralisateur qu'il avait toujours condamné. D'autres exemples montrent qu'il avait répudié les idées et les enthousiasmes de sa jeunesse, entre autres son article *Whitmania* de 1887, où pour des raisons de morale, il rétracte l'éloge du génie de Whitman qui termine son livre sur *William Blake*. Et dans cet article, comme dans une lettre de l'*Athenaeum* (dès juin 1877), Swinburne s'acharne contre les sujets « dangereux » et immoraux de Zola.

vent l'esprit moralisateur et chauviniste, mais il est encore prêt à proclamer de nouveau l'indépendance de l'artiste et par dessus tout à attaquer toute théorie ou critique qui semble obscurcir l'importance première des valeurs esthétiques, par opposition aux valeurs éthiques dans l'art. C'est pourquoi on peut comprendre son refus obstiné d'admettre qu'il ait jamais abandonné sa foi dans la liberté artistique, contenu dans sa déclaration, dans la dédicace à ses poésies complètes en 1904, où il disait n'avoir rien à ajouter ni à rétracter de ce qu'il avait dit au sujet de *Poems and Ballads*, l'année de leur publication.

LE MYSTICISME ESTHÉTIQUE

Walter Pater

L'ART POUR L'ART COMME PHILOSOPHIE DE LA VIE — LA CRITIQUE
 « ESTHÉTIQUE » — LA MORALE SUPÉRIEURE DE L'ART — LA TRANS-
 POSITION DE VALEURS RELIGIEUSES EN VALEURS ESTHÉTIQUES
 PAR UN TEMPÉRAMENT SENSITIF ET MYSTIQUE — L'ASCÉTISME
 ESTHÉTIQUE — LES INFLUENCES ALLEMANDES : HEGEL — LA
 « FORME ORGANIQUE » — « TOUT ART ASPIRE AUX CONDITIONS
 DE LA MUSIQUE » — L'INFLUENCE DE SWINBURNE ET DES PRÉ-
 RAPHAÉLITES — FLAUBERT ET LE CULTE DU « STYLE » — LE
 CHANGEMENT PROGRESSIF CHEZ PATER VERS UN POINT DE VUE
 MYSTIQUE ET TRADITIONNEL — L'IDÉE PLATONICIENNE DE L'EFFET
 MORAL DE QUALITÉS ESTHÉTIQUES — L'IMPORTANCE CAPITALE
 CHEZ PATER DE L'ATTITUDE ESTHÉTIQUE.

Un essai de Walter Pater sur *Winckelmann*, dans la *Westminster Review* de janvier 1867, suivi à de longs intervalles, pendant les années suivantes, par plusieurs autres articles, avait révélé un nouvel adepte de la théorie de l'art pour l'art. En 1873, au moment où Swinburne modérait de plus en plus ses expressions de l'idée, la publication du premier livre de Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, recueil d'essais critiques, firent de lui le protagoniste principal de cette théorie en Angleterre. Pendant les vingt cinq années qui suivirent, c'est vers Pater et vers ce livre que se tourna le plus souvent la jeune génération d'écrivains pour trouver le credo du partisan de l'art pour l'art.

Swinburne, comme les adeptes français de cette théorie, avait appliqué les principes de la théorie de l'art pour l'art surtout aux problèmes qui concernent les buts de l'artiste ou les jugements que portent sur l'œuvre d'art les critiques et le public. Dans la

profession de foi personnelle que Pater ajouta à son livre, sous forme de « *Conclusion* », il fit de la théorie de l'art pour l'art l'élément principal d'une philosophie générale de la vie.

Partant de la doctrine Kantienne de la subjectivité de la connaissance, Pater enseigne que l'on ne peut être sûr que de ses propres expériences, de ses propres impressions et sensations, sans être certain qu'elles correspondent à une réalité extérieure. Ainsi la réalité se réduit pour chaque individu aux impressions et sensations du moment présent, et la vie n'est qu'une succession de ces moments isolés. L'idéal de la vie devrait donc consister à rendre ces instants aussi intenses et aussi magnifiques que possible, à atteindre le sentiment le plus plein et le plus complet de la vie émotionnelle et intellectuelle. Il faudrait rechercher tous les types d'expérience sous leurs formes les plus parfaites : émotions délicates, beauté exquise, activité intellectuelle intense.

« Les pulsations d'une vie nuancée et dramatique ne nous sont accordées qu'en petit nombre. Comment pouvons-nous en tirer tout ce qu'en peuvent tirer les sens les plus fins ? Comment passerons-nous le plus rapidement d'un point à un autre afin d'être toujours présents au foyer où s'unissent, en leur plus pure énergie, le plus grand nombre de forces vitales ?

Brûler toujours de cette flamme semblable à une gemme, maintenir cette extase, c'est le vrai succès de la vie » ¹.

Mais, étant donné le scepticisme sur lequel Pater se fonde, on cherchera ces choses, on les expérimentera pour elles-mêmes, sans autre but que l'expérience intellectuelle et sensible qu'elles apportent à chaque moment. « Ce n'est pas le résultat de l'expérience, mais l'expérience elle-même, qui est la fin ».

Pater propose donc d'aller vers la vie de la même manière que les autres adeptes de l'art pour l'art enseignaient à jouir de l'art : pour l'expérience en elle-même.

Ils avaient préconisé la suprématie absolue des valeurs esthétiques dans le royaume de l'art. *Pater proclama la valeur suprême de l'émotion esthétique dans la vie également et il conseilla aux hommes de faire de toute la vie une expérience esthétique.* Et si la poursuite de l'art était la façon la plus satisfaisante de vivre, c'est parce que l'art, *étant autonome*, offrait la meilleure occasion de tenter cette

1. *The Renaissance* éd. Macmillan, 1924, pp. 249-250.

(*La Renaissance*, trad. par Roger Cernoz. Payot, 1917, p. 362).

expérience émotionnelle et intellectuelle intense, comme une fin en elle-même.

« Les grandes passions, les extases ou les douleurs de l'amour, ou ces diverses formes variées de l'enthousiasme, désintéressé ou non, qui sont naturelles à certains d'entre nous, peuvent nous donner cette impression de vie intense. Seulement, il faut s'assurer que c'est bien une passion et que le fruit qu'elle nous donne est bien le sentiment d'une vie intensifiée et multipliée. Et ce sentiment, rien ne nous le donne plus que *la passion poétique, le désir de la beauté, l'amour de l'art pour l'art : car l'art vient à nous sans autre prétention que celle d'embellir nos heures à mesure qu'elles passent et pour le seul amour de ces heures fugitives* »¹.

Pater conseillait aux hommes de son temps de rechercher dans l'art la plus haute satisfaction de l'existence, non, comme Ruskin l'avait prêché, parce que l'art faisait sentir à l'homme une beauté divine, non parce que l'art et la beauté vous mettaient en relations avec une force spirituelle divine dans l'univers. C'est précisément la croyance de Pater dans la théorie de l'art pour l'art qui différencie son culte de la beauté de celui de Ruskin. L'art pour Pater n'a pas de justification extérieure : il existe en effet pour lui-même.

La *Conclusion* de Pater exprime un scepticisme complet : elle traduit ce désenchantement à l'égard de la philosophie et de la religion, à l'égard des valeurs sociales et morales courantes, bien caractéristiques chez l'intellectuel à la fin du XIX^e siècle. C'est seulement l'intensité de sa conviction de la valeur intrinsèque de la beauté, sa croyance dans l'existence autonome de l'art, indépendant de ces valeurs incertaines, qui permettent à Pater de trouver dans l'expérience esthétique, un « absolu » dans la vie, un credo positif à une époque de désenchantement. Aux natures artistes comme la sienne, Pater montrait par son exemple qu'on pouvait trouver dans le raffinement de la sensibilité esthétique, au sens le plus large du mot, un idéal et un but de vie. Et l'on devait pra-

1. *The Renaissance*, p. 252. (trad. *La Renaissance*, p. 365).

« Great passions may give us this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, the various forms of enthusiastic activity, disinterested or otherwise, which come naturally to many of us. Only be sure it is passion—that is does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. Of such wisdom, the *poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake*, has most. For art comes to you, proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake. »

tiquer la beauté pour elle-même, d'après le point de vue de l'art pour l'art.

Dans sa *Conclusion à la Renaissance*, Pater affirme simplement la valeur suprême de l'amour de l'art pour l'art ; il n'a pas besoin alors de définir ce qu'il entend par cette phrase, car ses lecteurs ont déjà, dans le cours du livre, vu comment il appliquait ce point de vue aux problèmes de la création et de la critique artistique.

Avant Pater, ceux qui avaient réclamé le désintéressement esthétique dans la critique, l'avaient fait le plus souvent d'une façon négative, en se contentant d'attaquer la critique moraliste de l'époque. Dans sa préface à ce recueil d'essais critiques, Pater expose directement sa manière de comprendre la fonction du critique, en expliquant les buts et les procédés du critique qui adopte la théorie de l'art pour l'art.

Pour bien montrer qu'il aborde les problèmes de la critique d'un point de vue spécial, Pater s'appelle lui-même « critique esthétique ». Au début de la discussion, il indique qu'il rejette la théorie du rôle social du critique, tel que l'avait défini Matthew Arnold quelques années auparavant.

Toutefois, certains éléments de la théorie d'Arnold sans aucun doute influençaient Pater. L'idéal d'Arnold, exigeant du critique le plus complet désintéressement intellectuel, la plus vaste culture, la connaissance des produits les plus délicats de la pensée et de l'art humains, ¹ se reflète particulièrement dans l'œuvre de Pater. Mais là où Arnold mettait en relief les rapports entre le critique et la société, (voyant en lui le propagateur des nouvelles idées, celui qui élève le niveau intellectuel et culturel), Pater insiste sur les rapports entre le critique individuel et l'œuvre d'art. Il cite avec éloge les paroles d'Arnold déclarant que le but de la critique est « de voir l'objet tel qu'il est réellement », mais il leur donne une signification toute différente de celle d'Arnold, qui pensait surtout à l'absence de préjugés courants, en affirmant que pour le critique esthétique, cela veut dire avant tout, de saisir son impression personnelle de « l'objet ».

« Que me sont, à moi-même, cette chanson, cette peinture ou cette personnalité si attachante qui s'offrent à moi dans la vie ou dans un livre ? Quelle impression produisent-elles réellement sur moi ? Me donnent-elles du plaisir ? Quelle quantité et quel degré de plaisir ? En quoi ma nature est-elle modifiée par leur présence ou par leur in-

1. Voir plus haut : (*The Function of Criticism*, 1865).

fluence ? Les réponses à ces questions sont les données premières qui intéressent la critique esthétique » ¹.

La théorie de l'art pour l'art portait l'exaltation romantique du « moi » du poète à son extrême conclusion en rendant l'artiste seul maître de la forme et du fond. Dans sa théorie de la critique esthétique, Pater confère de même au « moi » du critique l'importance suprême. Le critique, déclare-t-il, n'a point besoin de théories abstraites sur la beauté ; ce qu'il lui faut avant tout, c'est « une certaine sorte de tempérament », c'est le pouvoir « d'être profondément touché par la présence de beaux objets ». ² Le critique esthétique, dit Pater, regarde tous les objets de son étude, toutes les œuvres d'art, toutes les formes exquises de la nature et de la vie humaine, comme des forces capables de produire des sensations agréables, d'espèce plus ou moins particulière, plus ou moins unique ³. Le devoir du critique esthétique est donc de distinguer l'impression particulière et d'analyser la qualité qui, dans une peinture, un paysage ou une personnalité choisie, produit cette sensation de beauté, ce plaisir spécial. Ainsi, dans la poésie de Wordsworth, la qualité spéciale est un sentiment étrange, mystique, de vie dans les choses naturelles : le devoir du critique est de dégager de l'œuvre du poète cette qualité d'entre les éléments moins importants, de la définir et de communiquer au lecteur l'impression qu'elle lui fait, de montrer à quel point cette qualité pénètre sa poésie.

Il est significatif de voir Pater, ici comme dans sa *Conclusion*, placer la vie et la nature sur le même pied que l'art comme sources de plaisir esthétique. Sa théorie de la subjectivité de la beauté permettaient à Pater de donner un sens très large à ce terme. Ainsi, dans son essai sur Coleridge, il parle de la « joie poétique qu'il prend à tout ce qui est beau, que ce soit un sentiment moral » ou un effet de lumière et d'ombre ⁴. La contemplation des qualités même morales, du point de vue esthétique, explique beaucoup de la critique de Pater. Dans les études sur l'art et les artistes de la Renaissance, de même que dans les essais sur la littérature anglaise dans *Appreciations*, Pater non seulement analyse la qualité

1. *Renaissance*, p. x.

2. *Ibid.*, p. xii.

3. *Ibid.*, p. xi.

4. *Appreciations*, ed. Macmillan, 1924, p. 103.

ou l'effet particulier des œuvres d'art, mais il associe cette qualité au tempérament qui les a produites. Ainsi sa critique consiste en grande partie à étudier des éléments psychologiques ou même moraux, à évoquer le tempérament et la personnalité d'un artiste. Mais Pater n'essaie pas, comme Arnold, d'utiliser ces analyses pour une « critique de la vie ». Pater s'intéresse à ces qualités d'un point de vue purement esthétique : il prend intérêt à déterminer les sujets, les motifs moraux ou intellectuels qui excitent l'imagination de l'artiste et le rendent capable de produire son œuvre la plus caractéristique ¹.

Quand le critique a présenté l'œuvre d'art à travers l'effet qu'elle a produit sur son tempérament, il a rempli sa fonction. Il a atteint son but, quand il a dégagé la qualité spéciale de l'œuvre et quand il en a pris note comme un chimiste prend note d'un élément ².

« Celui qui, ayant éprouvé fortement ces impressions, va droit à les distinguer et à les analyser n'a nul besoin de se demander ce qu'est la beauté en elle-même, ou en quelle relation elle se trouve avec la vérité ou l'expérience. Ce sont là des questions métaphysiques inutiles ici comme elles le sont ailleurs » ³.

Pater veut communiquer son impression de l'œuvre d'art au lecteur. Il ne veut pas la juger d'après des considérations sociales ou morales extérieures.

C'est ce même désir d'apprécier, plutôt que de juger, ce même désir de placer au premier plan l'œuvre d'art elle-même, qui pousse Pater à cette déclaration extrême, que, pour le critique esthétique, « toutes les périodes, tous les types, toutes les écoles de goût, par eux-mêmes, se valent » ⁴. L'important est d'atteindre ce que chaque époque a produit de meilleur, d'en apprécier les qualités particulières, et non pas de le juger d'après des modèles abstraits et à priori de beauté idéale. Par ces remarques, Pater réagit à la fois contre les jugements moraux portés par Ruskin sur les périodes et sur les écoles d'art, et contre les tentatives comme celle d'Arnold, pour trouver des types absolus de beauté poétique, suivant lesquels on pourrait juger le rang de toute œuvre d'art ⁵.

1. V. *ibid.*, p. 41.

2. *Ibid.*, p. x.

3. *Renaissance*, p. xi.

4. *Ibid.*, p. xii.

5. Voir Arnold, *The Study of Poetry*, dans *Essays in Criticism*, 2^e série.

Par sa théorie de la critique impressionniste, Pater portait à sa conclusion extrême la tradition des critiques romantiques, comme Charles Lamb et William Hazlitt. Pater va jusqu'à dire, dans son essai sur Charles Lamb, que dans la prose, Lamb « réalise le principe de l'art pour l'art aussi complètement que le fit Keats dans la poésie »¹. Pater loue Lamb de s'être abstenu dans son œuvre de toute préoccupation religieuse, morale ou politique, de n'avoir jamais permis à des théories abstraites d'obscurcir sa vision. Il est au nombre de ces fidèles désintéressés de la littérature, plus rares, affirme Pater, en Angleterre qu'en France.

Mais c'est dans son essai sur Winckelmann², l'Helléniste du XVIII^e siècle, que Pater dépeint avec le plus de vie et d'enthousiasme un tempérament critique entièrement consacré à l'amour de l'art pour l'art. Pater raconte avec admiration l'histoire de l'amour passionné de Winckelmann pour la beauté de l'art grec ; Winckelmann possédait au plus haut degré cette faculté d'être sensible à la beauté que Pater exige du critique. Et Winckelmann, sans aucun regret, sacrifia tous les autres intérêts de l'existence au développement de ce goût pour l'art antique. Pater justifie cette indifférence à l'égard des autres aspects de la vie — qui permit même au sceptique Winckelmann d'entrer dans l'Église catholique afin d'aller à Rome étudier les antiquités grecques — en disant que, chez Winckelmann, l'instinct moral, comme l'instinct religieux ou politique, était dominé par le sens esthétique. Cet argument rappelle, sous un autre rapport, l'analyse de la nature de Blake par Swinburne. En sacrifiant les valeurs ordinaires de la vie, Winckelmann, assure Pater, développait le côté le plus vital de sa nature et devenait capable de révéler aux hommes la beauté de l'art ancien si longtemps oublié et méconnu. En préparant ainsi, comme dit Hegel, une nouvelle conception de la beauté, un nouvel instrument pour l'esprit humain, Winckelmann justifiait son mépris des autres valeurs de la vie. C'est un tel dévouement à l'art pour l'art que Pater exige du critique.

Bien que Pater n'ait présenté nulle part un exposé théorique du rôle de l'artiste créateur, ainsi qu'il l'avait fait pour le critique, il se dégage des essais sur la *Renaissance* et des *Appreciations*, une conception de l'artiste idéal, absorbé dans la recherche de

1. *Appreciations*, p. III.

2. *Renaissance*, pp. 186 seq.

l'expression artistique parfaite, sans aucune autre préoccupation. Pater sentait évidemment la nécessité de présenter cette conception de l'artiste aux lecteurs victoriens, puisqu'il saisit si souvent l'occasion, au cours de ses essais sur la Renaissance, de rappeler formellement l'absence de fins religieuses, morales ou politiques dans l'œuvre qu'il discute¹.

Dans les essais sur la littérature anglaise, dans *Appreciations*, (recueil d'articles publié en 1889), Pater exprime également sa sympathie pour l'écrivain qui ne subordonne pas son œuvre à des fins extérieures. Nous avons mentionné ses remarques sur le désintéressement de Lamb. L'essai sur Dante Gabriel Rossetti se termine par une justification de l'attitude de l'art pour l'art semblable à sa défense de Winckelmann. De même, Pater trouve important de montrer qu'à l'exception de ses poèmes franchement politiques, le plus souvent Coleridge n'écrivit pas avec les visées morales typiques des autres « Lakistes »². Et Pater proteste contre l'emploi des questions pratiques, religieuses, politiques ou morales, en poésie ; une fois acceptées, ces idées deviennent des lieux communs et perdent leur valeur, en tant que matière poétique. Ces œuvres de Coleridge, Wordsworth et Shelley qui reflètent trop nettement leur goût des problèmes pratiques de leur temps, ont déjà perdu beaucoup plus de leur intérêt pour la postérité, déclare Pater, que ne l'ont fait les œuvres de ceux qui étaient restés indifférents à ces questions³.

Même dans son essai sur *Wordsworth*, (1874), en qui l'ère victorienne ne voyait que le moraliste, Pater déclare « L'office du poète n'est pas celui du moraliste, et le premier but de la poésie de Wordsworth est de donner au lecteur un genre particulier de plaisir »⁴.

Mais cette poésie, *par le plaisir qu'elle donne*, peut avoir un effet moral. Cet effet n'a rien à faire avec la morale de la vie d'action. *L'effet spirituel de l'art dérive au contraire du fait qu'il se meut dans une sphère où les catégories morales ordinaires de « moyens » et de « fins » n'ont point accès*. Traiter la vie selon l'esprit de l'art, c'est préconiser la contemplation plutôt que l'action, c'est faire de la vie une chose où l'on ne reconnaît plus l'idéal « de faire » quelque chose (*doing*), mais seulement l'idéal « d'être » quelque

1. Voir, par exemple, *Botticelli*, p. 58. *Leonardo da Vinci*, pp. 131-132.

2. *Appreciations*, p. 83.

3. *Ibid.*, p. 111.

4. *Ibid.*, p. 58.

chose (being). La vraie signification morale de l'art et de la poésie est d'encourager cette mentalité¹. L'art crée un monde en dehors et au-dessus de celui de la vie ordinaire, où l'on éprouve des sentiments pour la simple joie de les éprouver. Le devoir de l'art et de la poésie « n'est donc pas de donner des leçons ou de confirmer des règles ou même de nous pousser à de nobles fins »², mais d'arracher l'homme aux préoccupations ordinaires de la vie, et de lui permettre d'envisager avec des « émotions appropriées » les grands faits de l'existence humaine qui n'ont rien à faire avec les concepts ordinaires de moralité pratique.

Pater interprète de même la signification morale de la littérature, dans son étude sur *Measure for Measure* de Shakespeare, écrite la même année (1874). On ne peut pas séparer complètement l'intérêt éthique de la pièce, fait-il remarquer, des circonstances spéciales et des particularités des caractères : ceci, selon Pater, est conforme « à la loi artistique qui exige la prédominance de la forme sur la matière ou sujet »³. Non pas une leçon morale nette, mais une perception de la difficulté de faire des jugements moraux, tant sont les vraies valeurs morales subtiles et compliquées — voilà ce qu'on apprend de la pièce de Shakespeare. De nouveau, Pater trouve que la signification éthique de l'œuvre d'art dépasse l'éthique ordinaire de la vie et devient une manière délicate et poétique de comprendre tous les aspects de l'existence. Les jugements moraux de Shakespeare sont de cet ordre. Shakespeare est l'observateur, le spectateur dont la compréhension et la sympathie reposent sur la perception de considérations plus fines et plus subtiles que celles de la moralité qu'exige la vie d'action⁴. La seule moralité que Pater concède à la poésie, c'est précisément cette manière plus délicate d'apprécier les divers aspects de la vie⁵.

Quoique l'artiste ne doive pas avoir de visées morales, Pater ne méconnaît donc point que l'art puisse avoir une certaine influence morale. Mais c'est une moralité supérieure, intimement associée

1. *Ibid.*, p. 62.

2. *Ibid.*, p. 62.

3. *Ibid.*, p. 188.

4. *Ibid.*, p. 190.

5. " It is not always that poetry can be the exponent of morality ; but it is this aspect of morals which it represents most naturally ; for this true justice is dependent on just those finer appreciations which poetry cultivates in us the power of making, those peculiar evaluations of action and its effect which poetry actually requires. » *Appreciations*, p. 191.

à l'attitude esthétique et sans rapport avec les « fins » et les catégories de la vie pratique.

Il était inévitable que la *Renaissance*, qui dédaignait si complètement les préoccupations éthiques et sociales de l'époque, provoquât l'opposition des tenants des idées éthiques, religieuses et sociales dominantes. Le livre fut dénoncé comme dangereux. A Oxford où Pater était « fellow » de Brasenose College, le livre souleva l'inimitié à la fois des autorités académiques et religieuses ; elles s'opposèrent à son avancement universitaire pendant presque toute sa carrière¹. Et cette opposition à la doctrine de Pater ne se bornait pas à l'Université. Les victoriens ordinaires voyaient dans son apologie d'une vie consacrée à l'expérience esthétique simplement une apologie de la sensualité et de l'épicurisme. L'intérêt sérieux que Pater portait à la beauté, même dans les objets ordinaires de la vie courante, ne paraissait aux esprits pratiques de l'époque qu'une pose ridicule et artificielle. Les journaux reflétaient et encourageaient cette conception des théories de Pater². Ce qui confirma encore plus solidement le malentendu au sujet de l'apologie de l'art pour l'art de Pater, fut la publication par un jeune Oxonien, W. H. Mallock, de *The New Republic*³, satire spirituelle sur les principaux penseurs du jour, qui, par sa « caricature » de Pater, réussissait à associer la théorie de l'art pour l'art dans l'esprit du public avec l'idée d'une philosophie de la sensualité et d'un dilettantisme insincèrement affecté.

Mais Pater, qui menait la vie retirée et presque monastique d'un savant dans l'atmosphère moyenageuse d'Oxford, ne désirait pas entrer en lutte ouverte avec son temps, bien qu'il fût poussé dans ses écrits à souligner les attitudes opposées à celle de son âge⁴. Il semble plutôt avoir créé une foi ésotérique permettant à des

1. Mrs. Humphrey Ward, *A Writer's Recollections*.

Voir aussi Mary Duclaux, *Souvenirs sur Walter Pater*, *Revue de Paris*, 15 janvier 1925.

2. Voir E. Gosse, *Critical Kit-Kats*, p. 258.

3. W. H. Mallock. *The New Republic*, New ed. 1878.

Pater y est représenté sous le nom de " Mr. Rose ", comme un écrivain dont « les deux topiques sont l'épicurisme (self-indulgence) et l'art », (p. 15) et dont le discours donne l'impression d'un sensualiste et d'un poseur.

4. Voir, par exemple, son insistance, à maintes reprises, sur l'acceptation franche chez les grecques de la vie des sens et des passions, et leur appréciation de la beauté du corps humain — les opposant tacitement à la prudence victorienne.

esprits sensibles et cultivés comme le sien de vivre en dehors de leur temps, dans un monde de valeurs esthétiques ¹.

Pater offre le curieux exemple d'un homme sans le zèle du réformateur et du propagandiste, sans aucun penchant pour la controverse, formulant une doctrine qui devient l'évangile d'une révolte morale et esthétique. La philosophie de la *Renaissance*, formulée, il est vrai, en termes beaucoup plus excessifs que Pater le fit jamais dans la suite, répondait parfaitement aux besoins de ces tempéraments artistes, en révolte contre les conditions morales, sociales et artistiques de leur temps.

Considérée au point de vue des grands courants de la pensée au XIX^e siècle, l'œuvre de Pater se caractérise comme une des tentatives pour remplacer les vieilles valeurs morales, sociales et philosophiques sans vigueur désormais. L'influence de Pater contribua aussi beaucoup à introduire dans la vie anglaise les éléments esthétiques si longtemps négligés. Mais nous ne comprenons pas entièrement les théories de Pater, si nous ne les considérons pas aussi par rapport à son tempérament complexe.

Pater n'attaque jamais directement la prudence et l'étroitesse d'esprit de son temps, comme Swinburne ou les propres disciples de Pater, un Symonds ou un Wilde. Pater avait été amené à ce mépris des idées reçues de son temps, et à cette foi dans la poursuite de l'art comme le but le plus haut de la vie, par des dispositions naturelles différentes de celles qui poussèrent un Swinburne ou un Wilde à adopter l'idée de l'art pour l'art. Ce qui différencie l'œuvre et les théories de Pater de celles des autres partisans de l'art pour l'art, c'est qu'il n'était pas simplement, comme eux, un tempérament profondément sensuel et artistique : il était aussi une nature essentiellement religieuse ou mystique. Pater parvint à la croyance en l'art pour l'art par désenchantement religieux, plutôt que par révolte contre les étroitesse morales et artistiques de son temps.

1. Il fut troublé néanmoins par les interprétations qu'on donnait à sa profession de foi sincère et élevée et il montra son manque de zèle comme propagandiste, ainsi qu'un certain manque de courage, en supprimant dans la seconde édition de la *Renaissance* (1877) la *Conclusion* si mal comprise. Il la remplaça, avec quelques corrections de style sans importance, dans les éditions postérieures, (1888, etc...) et il y ajouta une note pour expliquer qu'en 1877 il avait craint de fourvoyer quelques-uns des jeunes gens qui pourraient le lire, mais que maintenant il avait décidé que le mieux était de la replacer. Il ajoute qu'il a développé et expliqué la portée des idées de la *Conclusion* dans son livre, *Marius the Epicurean* (1885).

Cette qualité du tempérament de Pater ne s'exprime pas de façon précise dans la philosophie de la *Renaissance* ; mais elle explique comment il acquit cette philosophie. C'est surtout son scepticisme que Pater exprima dans sa Conclusion à la *Renaissance*, état d'esprit que partageait un grand nombre des écrivains de la génération suivante, mais derrière ce scepticisme chez Pater existe un fond intense de mysticisme. En 1873, Pater aurait pu dire, avec même plus de droits que Flaubert : « Je suis mystique au fond, et je ne crois à rien » ¹. Il nous faut chercher en d'autres œuvres de Pater, dans ses « portraits imaginaires » et spécialement dans son *Marius the Epicurean*, l'expression de l'élément mystique de sa nature.

La personnalité de Pater ne se « révèle ni dans des lettres, ni dans des mémoires, ni dans des confidences impulsives à des amis » ². Cependant ses propres œuvres, aussi bien que les commentaires de ses amis et de ses biographes, mènent à cette conclusion que Pater était une nature profondément religieuse. Edmund Gosse décrit comment, absolument en dehors de toute contrainte ou suggestion extérieure ³, Pater, enfant, se complaisait aux pratiques de la religion. D'autres biographes de Pater appuient cette constatation de nombreuses preuves ⁴. Son éducation première avait encore accru sa tendance innée à observer une attitude religieuse à l'égard de la vie. Le séjour de Pater à King's School, qui semble presque faire partie intégrante de la grande cathédrale de Cantorbéry, a été intimement imprégné d'une atmosphère religieuse, et parmi ses condisciples, ses amis les plus intimes étaient les plus aptes à partager son enthousiasme pour la religion. Plus significatifs encore que les constatations de ses biographes, comme preuve du tempérament mystique de l'écrivain, sont les retours perpétuels sous la plume de Pater de descriptions de natures contemplatives, à tendances esthétiques, mystiques et religieuses marquées. Si Pater, le plus renfermé et délicatement secret des êtres humains, ne s'est jamais dévoilé dans aucune œuvre ouvertement autobiographique, ses « portraits imaginaires » — ce genre de descriptions

1. Voir aussi Flaubert : *Correspondances, deuxième série*, p. 129, éd. Charp. 1921, « Je tourne à une espèce de mysticisme esthétique, et je voudrais qu'il fût plus fort. »

2. Edmund Gosse. *Critical Kit-Kats*, 1900, p. 271.

3. *Ibid.*, p. 246.

4. Thomas Wright. *Life of Walter Pater*, voir vol. 1, pp. 21, 64, 78, 109, 114, 98. Voir aussi A. C. Benson. *Life of Pater*, 1906, p. 3.

de personnalités qu'il fit particulièrement sien — sont presque toujours une émanation directe de son propre tempérament.

The Child in the House (1878), (*L'Enfant dans la Maison*) et *Marius the Epicurean* (1885) (*Marius l'Epicurien*) sont les deux œuvres de Pater considérées par ses biographes comme le plus directement autobiographiques. Dans le premier, Pater montre un enfant chez qui le sentiment religieux, l'attitude mystique, est innée. Il s'abandonne instinctivement aux impressions religieuses, avec une sorte d'appétit mystique des choses sacrées¹. Le sentiment religieux s'associe pour l'enfant non seulement aux pratiques religieuses, mais devient enfin pour lui la forme la plus appropriée à la réception de toutes les expériences offertes par la vie². Cette extension du sentiment religieux pour embrasser la vie tout entière est particulièrement caractéristique de l'attitude mystique de Pater.

Dans les premiers chapitres de *Marius the Epicurean*, (roman philosophique dans lequel Pater décrit rétrospectivement sa propre histoire intellectuelle, à travers la vie et le développement des idées d'un jeune romain du temps de Marc Aurèle), Pater crée une image encore plus nette d'un tempérament pénétré par le sentiment religieux et placé dans un milieu tout plein des influences sympathiques d'une religion établie.

Mais dans *The Child in the House*, comme dans *Marius the Epicurean* et d'autres de ses portraits de tempéraments, Pater crée toujours des natures qui sont en outre extrêmement sensibles à la beauté du monde réel. Pour Florian Deleal, dans *The Child in the House*, la beauté physique est ce qui l'intéresse de plus en plus dans la vie, et elle exerce sur lui « une sorte de tyrannie des sens »³. Il éprouve toujours le besoin d'associer toutes ses pensées à la vue et au toucher, comme une protestation contre les abstractions, les irréalités obscures. Pour lui, ses perceptions d'idées comme de choses s'associent inévitablement avec des éléments sensibles. Encore, dans son étude de Marius⁴, comme dans celle de Winckelman, chez qui Pater avait trouvé un esprit si sympathique, Pater insiste

1. *Miscellaneous Studies* ed. Macmillan 1928, p. 165.

2. *Ibid.*, p. 167. "All the acts and accidents of daily life borrowed a sacred colour and significance... Sentiment, congruous in the first instance only with those divine transactions, the deep effusive unction of the House of Bethany, was assumed as the due attitude for the reception of every-day experience."

3. *Ibid.*, p. 160.

4. Voir *Marius the Epicurean*, ch. II.

sur leur intense susceptibilité aux impressions des sens. Il parle du tempérament de Winckelmann qui renforce les pures émotions de l'esprit, en leur ajoutant une excitation presque sensuelle ¹. De même, dans ses essais critiques, Pater met l'accent sur le tempérament sensitif des artistes qu'il traite.

Il se dégage de l'œuvre de Pater la conception d'un tempérament pour lequel le sentiment de la beauté et le sentiment religieux sont intimement liés. Et le dualisme existant en ce genre d'expérience religieuse ne se borne pas à une appréciation des aspects esthétiques des rites religieux. Toute la vie est imprégnée du sentiment religieux, et toute émotion est liée à la beauté sensible. La jouissance esthétique finit par produire un certain état d'âme mystique, de même que l'attitude mystique envers la vie semble exiger qu'on prête à toute l'existence une finesse et une beauté pour ainsi dire rituelle.

Pater, vers l'âge de vingt ans, sous l'influence de l'ambiance sceptique de son temps, perdit la foi au dogme religieux. Comme Marius, au même point de son développement, Pater se tourna vers l'étude de la philosophie pour chercher quelque certitude intellectuelle. Mais Pater ne pouvait pas se contenter de théories éthiques et sociales, comme celles que Matthew Arnold essayait de substituer à la foi religieuse. Un tempérament tel que Pater devait nécessairement trouver dans la philosophie, simplement une confirmation de sa propre conviction instinctive ; que seules les impressions associées avec les sens, que seules ses expériences subjectives étaient réelles. Pater discute en détail dans *Marius the Epicurean* ² la suite d'idées philosophiques qu'il avait esquissée dans la Conclusion à la *Renaissance* comme la base de sa philosophie de l'expérience subjective.

Mais, comme Pater l'indique dans son essai sur Prosper Mérimée, chez presque nous tous, quand la croyance fondamentale a disparu, du moins il en reste quelques vestiges, échos, réactions, arrière-pensées ; et ils aident à créer une atmosphère, une atmosphère intellectuelle, qui pénètre notre expérience ³. Certainement pour un tempérament comme celui que nous venons d'analyser, il était possible de perdre la foi dans le système extérieur d'idées fondées

1. *Renaissance*, p. 201.

2. V. chap. VIII.

3. *Miscell. Studies*, p. 4.

sur l'émotion religieuse tout en continuant de ressentir le besoin d'éprouver cette émotion. Pour un esprit chez lequel la jouissance de la beauté de la vie journalière s'alliait à une sorte de sentiment mystique, il serait naturel que cette « atmosphère intellectuelle » religieuse s'associât de façon plus précise avec l'expérience esthétique. Quand Pater eut perdu la foi, la perception de la beauté ne fut pas seulement l'expérience la plus profonde et la plus réelle qui lui restât : c'était aussi l'expérience capable de lui offrir certaines joies émotionnelles analogues à celles qu'il trouvait autrefois dans la croyance religieuse. Dans le culte de l'art, qui offrait l'expérience de beauté la plus concentrée, il trouverait un dérivatif à sa grande sensibilité religieuse.

Ce besoin naturel chez Pater de transposer les valeurs religieuses en valeurs esthétiques explique qu'il ait adopté l'idée de l'art pour l'art. Il ne trouvait pas, naturellement, dans l'art un substitut de la foi perdue au dogme religieux ; mais il semble avoir transporté dans l'étude de l'art les attitudes qui, à une époque moins sceptique, auraient trouvé une expression religieuse. Il y a certaines analogies entre l'attitude de Pater vis-à-vis de l'art et celles du mystique religieux. Le mystique s'absorbe entièrement dans sa propre expérience émotionnelle. Convaincu de la vérité absolue et de la valeur de son extase mystique, il est prêt à subordonner la vie tout entière — toute la vie ordinaire d'un être social — à cette préoccupation transcendante. Pater aussi demande à l'art l'expérience émotionnelle intense, « l'extase », comme il l'appelle dans la *Renaissance*. Il n'est donc pas question d'utiliser l'art comme un instrument pour des fins morales ou sociales pratiques. A l'exemple du mystique qui passe sa vie dans la contemplation religieuse, Pater trouve dans la contemplation esthétique le genre de vie le plus élevé, celui qui, comme pour un Winckelmann ou un Léonard, justifie le dédain de toutes les autres préoccupations. C'est parce que Pater avait avant tout besoin de sentir intensément cette vie mystique des émotions, que sa doctrine de l'art pour l'art prit les proportions d'une philosophie de l'existence.

Dans *Marius the Epicurean*,¹ ainsi que dans *The Renaissance* de douze ans auparavant, Pater reconnaît que sa « philosophie esthétique », basée sur un individualisme extrême, peut amener un conflit avec la morale établie. Et il n'hésite pas en 1872 de conseiller un agnosticisme complet envers les idées morales reçues. Mais

1. *Marius*, p. 113.

il est significatif à cet égard que dans *Marius*, il fasse une comparaison avec le sentiment religieux profond qui lui aussi conduit à négliger la morale ordinaire pour un ordre d'expérience supérieur. De même, pour Pater, l'idée que l'art n'a rien à voir avec des doctrines spéciales vient de ce qu'il trouve à l'art une signification qui *dépasse* celle de la vie et de la morale pratique.

Parce que son tempérament l'oriente vers le côté spirituel et intellectuel de la vie, parce que la vie d'action et de passion lui est étrangère, ce divorce entre l'art et la morale chez Pater, n'indique pas une défense d'idées ou de sujets condamnés par la morale courante. Ainsi, Pater peut éviter l'apparence de « l'immoralisme » et du « satanisme » associés avec cette doctrine chez Swinburne ou Wilde. La défense de l'art pour l'art chez Pater devient, comme dans ses essais de 1874 sur Wordsworth et Shakespeare, la défense d'une morale esthétique supérieure à la morale ordinaire.

Par sa propre vie, passée dans le milieu presque médiéval d'Oxford, si éloigné des préoccupations profanes ordinaires, Pater donna l'impression d'une consécration presque monastique à l'art ¹. Le sens mystique de la consécration au service de l'art explique aussi que, se basant sur le credo de la *Renaissance*, Pater ait édifié (tout au contraire de l'interprétation populaire de ses théories), une philosophie de discipline, de contrainte, et comme d'ascétisme ; préparation à l'expérience esthétique la plus spiritualisée et intellectualisée. Au chapitre IX de *Marius the Epicurean*, Pater interprète à nouveau sa Conclusion de la *Renaissance* comme pour montrer la valeur psychologique latente de ce credo. En 1873, il s'était contenté de dire que la poursuite de l'art pour l'art pouvait donner le sentiment le plus intense de vie, le sentiment d'extase. En 1885, il exprime cette pensée en termes d'un mysticisme agnostique, d'un mysticisme esthétique.

« Une telle règle de vie pouvait en venir à ressembler à une véritable religion — piété intérieure, contemplative, mystique, ou religieuse, découlant de l'effort fait pour vivre des jours « délicieux et charmants » en eux-mêmes, dans le moment et le lieu, dans une plénitude de bien-être provenant de la jouissance sensible de l'objet contemplé, en dehors de toute foi précise ou de toute espérance subséquente » ².

Il faut spécifier encore une fois que cette qualité religieuse n'est

1. Voir les essais sur Pater par ses disciples, Arthur Symonds, (*Figures of Several Centuries*) et Lionel Johnson, (*Fortnightly Review*, sept. 1894).

2. *Marius the Epicurean*, p. 112 (trad. p. 95).

pas exposée explicitement dans les théories de la *Renaissance*. La courte *Conclusion* de 1872 semble certainement approuver un individualisme complet, un agnosticisme moral et religieux, jusqu'au point de repousser toute idée morale, sociale ou religieuse incompatible avec une vie d'intensité esthétique. Mais cette qualité mystique est implicite dans ce premier livre ainsi que dans les ouvrages ultérieurs. Ce mysticisme esthétique produit l'atmosphère, le « parfum » de l'œuvre et des théories de Pater. Dans sa conception du critique, s'attachant à l'œuvre d'art, se préparant à en subir l'action spirituelle, il y a presque une relation mystique entre le critique et l'œuvre d'art. Ainsi que l'a remarqué A. C. Benson¹, il y a quelque chose de sacré, de sacerdotal même, dans l'attitude de Pater en face de l'art.

Ce n'est qu'en 1885, dans *Marius the Epicurean*, que cette préoccupation mystique devint un élément pleinement conscient des théories esthétiques de Pater. Mais il n'y a point de conflit réel, dans la nature de Pater, entre son amour de la beauté et son élan mystique, puisque pour lui l'expérience esthétique était imprégnée de valeurs mystiques.

Ainsi, en 1885, quand il se préoccupait de problèmes religieux, Pater ne contredit ni ne rejette les principes de l'art pour l'art. Le mysticisme plus accusé des dix dernières années de sa vie n'est pas la négation de ses attitudes esthétiques antérieures, mais plutôt leur développement et leur expansion. Il met l'accent de plus en plus sur les éléments mystiques, religieux, de sa pensée et la note d'agnosticisme moral devient de plus en plus faible, mais il ne répudie pas son attitude esthétique envers l'œuvre d'art. Ces attitudes ultérieures, cependant, nous intéressent particulièrement ici parce qu'elles nous montrent la source émotive d'où provenait sa proclamation de l'art pour l'art même en 1873.

Comme nous le verrons, c'est dans les écrits de Pater et surtout dans la *Conclusion* à la *Renaissance*, que les partisans ultérieurs de l'art pour l'art — Oscar Wilde et ses contemporains — trouvèrent exprimés le plus clairement et de la façon la plus suggestive les divers principes de la doctrine de l'art pour l'art. Mais pour Pater, qui était arrivé à cette idée par différents chemins psychologiques, et pour qui elle répondait à des exigences très différentes de tempérament, la théorie de l'art pour l'art est imbuée de valeurs mystiques et spirituelles qu'elle ne possède pas dans les interpré-

1. *Life of Pater*, p. 212.

tations de ses idées par ses propres disciples. C'est ainsi que Pater reste toujours à l'écart du mouvement dont il est un prophète.

L'analyse des qualités de tempérament qui prédisposèrent Pater à adopter l'attitude de l'art pour l'art nous amène à étudier les influences littéraires et philosophiques qui renforcèrent ces tendances et lui apportèrent les éléments divers de cette théorie.

La première et, sous bien des rapports, l'une des plus importantes parmi les influences qui orientèrent Pater vers sa préoccupation avec l'art fut l'œuvre de Ruskin. Tous les biographes de Pater reconnaissent avec Gosse ¹ qu'aux environs de sa vingtième année, Pater lut *Modern Painters* et tomba tout d'un coup sous l'influence de Ruskin. L'exaltation de Ruskin pour la beauté, ses descriptions enthousiastes des chefs-d'œuvre artistiques, révélèrent certainement au jeune Pater tout un champ d'observations et de jouissances jusqu'alors ignoré.

Dans son attitude sérieuse et mystique à l'égard de la beauté, Pater pouvait s'identifier avec Ruskin. Bien des éléments de la pensée de Pater : sa foi platonicienne dans l'influence morale de la beauté, par exemple, et son principe d'après lequel le service de la beauté exigeait une vie de discipline presque ascétique, ressemblaient à la doctrine de Ruskin. Mais Pater, devenu sceptique, ne pouvait pas accepter la justification essentiellement dogmatique et morale que Ruskin donnait de son culte de la beauté. Pater, pur individualiste et tempérament plutôt contemplateur qu'actif, était d'autant moins capable de suivre Ruskin dans son goût toujours croissant pour l'art comme un instrument social.

Durant ses premières années d'études à Oxford, Pater assista aux conférences de Matthew Arnold, alors professeur de poésie. La croisade d'Arnold contre les « philistins », son idéal de « culture artistique et intellectuelle », sa noble conception de la nature de la critique, son goût pour la pensée grecque et son admiration pour Goethe, tout cela produisit une grande impression sur Pater, et on en trouve maints échos dans l'œuvre de Pater. Ici encore, Pater dédaigna les tendances éthiques et sociales de la pensée d'Arnold, et il n'en prit que les éléments qui s'harmonisaient avec sa propre nature purement artistique.

Mais entre 1859 et 1867, à l'époque où, ayant perdu la foi religieuse, Pater se tournait vers l'idée de l'art pour l'art, il s'intéressait surtout à la pensée allemande moderne. Sous l'influence de

1. Edmund Gosse, *Critical Kit-Kats*, p. 247.

Coleridge et de Carlyle, la curiosité des universités anglaises se portait dans cette direction. Les deux premiers essais publiés par Pater — *Coleridge* (1866) et *Winckelmann* (1867) — prouvent sa connaissance de la philosophie romantique allemande, et montrent en particulier, son goût pour Goethe, Winckelmann et Hegel.

C'est la personnalité de Goethe, principalement, et son attitude générale envers la vie et l'art, qui influencèrent Pater. Avec Matthew Arnold, Pater vit en Goethe l'exemple idéal de culture moderne. Arnold cependant considérait Goethe d'abord comme un moraliste et un penseur ¹. Pater appréciait Goethe avant tout comme artiste ², chez qui l'expérience actuelle, le monde de la forme, de la couleur, de la passion et de l'art ne sont jamais subordonnés à la spéculation purement métaphysique ³. Dans l'œuvre de Goethe aussi, Pater pouvait trouver beaucoup d'éléments qui le conduiraient au point de vue de l'art pour l'art — l'expression de la valeur suprême de l'activité artistique, et l'effort pour libérer l'artiste des visées morales ou didactiques ⁴.

La lecture de la *Vie de Winckelmann* ⁵, en 1866, cristallisa l'effet de ces premières influences sur la pensée de Pater, et l'amènèrent à affirmer son attitude dans l'essai sur Winckelmann l'année suivante. L'attitude de Winckelmann envers l'art, Pater pouvait en voir le reflet chez Goethe, mais c'est la vie et le personnalité de Winckelmann qui l'enthousiasma surtout. Si Pater ne pouvait pas espérer devenir un autre Goethe, il pouvait espérer devenir un autre Winckelmann et réveiller chez les hommes le sens de la beauté qu'ils avaient si longtemps ignoré.

Les rapports de Pater avec les philosophes allemands sont particulièrement intéressants, puisqu'il semble être le seul partisan anglais important de l'idée de l'art pour l'art qui fut directement influencé par la théorie esthétique allemande. Comme Rose Frances Egan l'a démontré ⁶, il y avait déjà été formulé dans les écrits de Kant, Friedrich Schlegel, Schelling, Schiller, Goethe et leurs successeurs, des doctrines analogues à celles que les partisans de l'art pour l'art devaient proclamer à la fin du siècle. Cependant, la

1. Voir J. B. Orrick, *Matthew Arnold and Goethe*. Pub. Of English Goethe Soc. n. s. vol. IV, p. 51.

2. V. essai sur *Winckelmann*, *Renaissance*, p. 243.

3. *Appreciations*, essai sur Coleridge, p. 67.

4. Voir Rose Frances Egan : *op. cit.* passim.

5. Dans les *Biographische Aufsetze* par Otto Jahn.

6. Voir plus haut.

majorité des adeptes de cette doctrine, en Angleterre aussi bien qu'en France, n'empruntaient pas directement leurs principes aux philosophes allemands, mais ils les déduisaient plutôt indirectement du point de vue romantique général (qui, en grande partie, il est vrai, était le fruit de certains éléments de la philosophie allemande).

Malgré une certaine connaissance des écrits de Kant et de ses successeurs, de Lessing et de Schelling aussi bien que de Goethe, les écrits de Pater montrent clairement que c'était l'Esthétique de Hegel qu'il possédait le plus à fond ¹. Certainement Hegel est le philosophe moderne le plus souvent mentionné dans les œuvres de Pater ² et celui dont il utilise le plus souvent les théories comme « instruments de critique ».

Pater emprunta non seulement des théories spécifiques à Hegel, mais aussi, comme Hegel, dans sa *Philosophie de l'art*, résume et développe les principes généraux exprimés par ses prédécesseurs ³, il est probable que Pater tira les principes communs à tous les philosophes allemands, surtout de l'œuvre de Hegel. Et ces principes, comme nous l'avons indiqué, offrent une base pour la théorie de l'art pour l'art.

Chez les philosophes allemands, dans leur exaltation de l'art, comme une activité supérieure de l'esprit humain, dans leur doctrine de l'autonomie de l'art, sans autres fins que les siennes, et dans leur dédain de toute visée pratique pour l'artiste, Pater trouvait un encouragement à son attitude naturelle envers l'art.

1. Au moment où Pater vint à Oxford, on y étudiait particulièrement Hegel, à cause de l'influence du Révérend Benjamin Jowett (V. Walker, *Lit. of Victorian Era*, p. 186) et spécialement de son disciple, Thomas Hill Green, qui devint le principal représentant de la pensée néo-hégélienne en Angleterre. Pater fut élève de Jowett et ami de Green et il est certain que leur influence augmenta son goût pour Hegel (Benson, *Life of Pater*, p. 9).

2. Dans l'essai sur Winckelmann, par exemple, Pater se sert de l'interprétation hégélienne de l'évolution des formes d'art et de sa classification de l'art ancien, médiéval et romantique. Il cite les commentaires de Hegel sur le sens plastique des Grecs et fonde ses interprétations de la sculpture grecque sur les théories de ce philosophe. Au début de son essai, Pater mentionne la *Philosophie de l'Art* de Hegel et cite l'éloge de Winckelmann par Hegel.

Hans Proesler, *Walter Pater und sein Verhältniss zur deutschen Litteratur*, Freiburg I. B. 1917, cite de nombreuses références à Hegel et des reflets de ses théories dans l'œuvre de Pater : Lib. Ed. *Renaissance*, pp. 160, 177, 188, 211, 219-220, 225, 230. *Imaginary Portraits*, 105, *Appreciations*, 74 et 76, *Plato and Platonism*, 192-194, 9, 10, 275, *Essays from the Guardian* p. 30, *Misc. Studies*, 56, etc...

3. V. R. F. Egan, *op. cit.* Part I, p. 57.

Dans l'*Introduction* de Hegel à la *Philosophie de l'Art*, par exemple, Pater trouvait une réfutation très nette de l'interprétation moralisante de l'art et une opposition à la tendance de Ruskin, de subordonner l'élément sensible dans l'art aux considérations morales ou religieuses. Hegel, comme Schiller et Goethe, insistait particulièrement sur l'importance des côtés sensibles de l'art.

Il faut pourtant remarquer que si Pater emprunta probablement sa conception générale de l'autonomie de l'art aux philosophes allemands et surtout à Hegel, et s'il utilisa certaines de leurs théories pour justifier certains corollaires de l'attitude de l'art pour l'art, il ne fut pas du tout un disciple systématique de Hegel ou de ses prédécesseurs. Pater n'adopte aucun système complet d'esthétique. Sa méthode est éclectique. Il se déclarait indépendant de tout système philosophique ¹, et avec Goethe et Winckelmann, il plaçait l'expérience de la beauté concrète au-dessus de toutes spéculations métaphysiques à ce sujet ². Pour Pater, toutes les philosophies étaient surtout des sources de nouveaux « points de vue », de nouveaux « instruments de critique ».

Il est particulièrement important de remarquer que Pater n'adopte pas les côtés transcendants de la philosophie allemande ³. Ainsi, même Hegel justifie son affirmation de l'autonomie de l'art, en déclarant qu'il est, au même titre que la philosophie et la religion, un moyen autonome de révéler la vérité spirituelle à la conscience. Bien que ce point de vue convînt au tempérament de Pater, il était trop complètement pénétré de scepticisme philosophique et religieux, pour adapter ou pour développer cette idée dans son œuvre personnelle. Même en 1885, dans *Marius the Epicurean*, Pater ne dit pas que l'expérience de l'art correspond à la vérité absolue.

Dans son essai sur Coleridge, Pater critique l'élément transcendantal de la philosophie de l'art chez Coleridge. En évitant la théorie transcendantale, qui tend à aboutir à une attitude didactique, Pater laisse quelque chose de flottant dans ses propres théories sur l'art. Ainsi, l'idée de Pater d'une « morale supérieure » dans l'art ressemble aux affirmations semblables de la philosophie

1. *Ren.* p. 251.

2. *Ibid.*, p. i., *Apprec.*, Coleridge, p. 67.

3. Voir l'essai sur Coleridge. Pater oppose à la recherche transcendantale de « l'absolu » chez Coleridge et les Allemands, la philosophie du « relatif ».

allemande¹, mais ne se fonde pas sur une conception explicitement affirmée d'une force spirituelle, qui trouve son expression dans l'art. Chez Pater, la théorie semble être ramenée à des bases plus rationalistes ; s'il y a une « morale supérieure » dans l'art, c'est seulement parce que le désintéressement de l'attitude esthétique envers la vie permet la perception de nuances morales et intellectuelles qui sont forcément négligées par la morale pratique.

Il est difficile de distinguer dans l'œuvre de Pater l'influence de Coleridge et celle des maîtres de Coleridge, les philosophes allemands. Pater a sans aucun doute subi l'influence des théories esthétiques de Coleridge, comme le démontre son essai sur Coleridge de 1866. Par exemple, le principe de Pater que le but de l'art est avant tout de donner une sensation de plaisir, doit évidemment quelque chose à Coleridge. Mais dans son essai, Pater s'occupe surtout de considérer la manière dont les penchants pour la métaphysique chez Coleridge l'ont fait oublier cet aspect de ses propres théories. Pater, trouvant dans la philosophie allemande des éléments qui n'ont pas attiré Coleridge, emploie des doctrines esthétiques allemandes pour exiger un point de vue purement esthétique. Ce qui n'empêche pas que l'étude de l'œuvre de Coleridge lui ait pu fournir la base de sa théorie romantique de l'art, et un exemple de la critique littéraire romantique.

L'exemple le plus important de l'usage que fit Pater des théories des philosophes allemands pour justifier certains des principes de l'art pour l'art est l'essai sur *The School of Giorgione*, publié en 1877 et recueilli dans la troisième édition de la *Renaissance*. Cet essai est particulièrement important, car Pater y utilisa les formules de l'esthétique allemande, pour donner une base théorique à l'un des principes les plus importants de la théorie de l'art pour l'art : le principe de l'importance suprême de la forme en art, énoncé en des termes moins philosophiques par Gautier, Flaubert, Baudelaire, Swinburne et les autres.

Dès le commencement de l'article, Pater indique que cette discussion d'idées esthétiques naît du besoin de démontrer combien était inadmissible l'habitude de la critique courante (« popular criticism ») qui faisait abstraction de tout dans l'œuvre d'art, sauf la signification intellectuelle, qui ne cherchait que le « sujet » dans une peinture, « l'histoire » dans un poème, et partout la morale ou

1. Surtout à la discussion de « l'antithèse morale », dans l'Introduction de Hegel à sa *Philosophie de l'Art*.

la leçon. Le résultat, déclare Pater, (en des termes qui rappellent nettement l'objection de Hegel, dans son Introduction à l'Esthétique, contre un but moral dans l'art) le résultat est que l'élément sensible (sensuous) de l'art, c'est-à-dire, tout ce qui, en art, est essentiellement artistique, devient à peu près indifférent ¹.

Pater évoque la doctrine de Kant, à savoir que l'art ne s'adresse ni à l'esprit pur, ni uniquement aux sens, mais à « la raison imaginative ». Appuyant sur l'idée que souligne aussi Hegel : que c'est *par la voie des Sens* que l'art atteint la raison imaginative, et reprenant l'idée de Lessing sur les domaines distincts de la poésie et de la sculpture, Pater insiste sur la nécessité de reconnaître que chaque art produit des impressions différentes, étroitement liées à son charme spécial sensuel.

Cette idée typique de l'esthétique allemande après Kant, que l'œuvre d'art est une création organique, vitale, dont la manifestation sensible est un élément essentiel, permet à Pater d'insister sur l'importance de la forme en soi. Ce qui fait la valeur essentielle et esthétique de la peinture, constate Pater, réside donc dans la façon dont elle affecte les sens. Le dessein, la couleur, ces deux qualités essentielles de la peinture doivent tout d'abord enchanter les sens, aussi directement que les enchante, par exemple, un beau verre de Venise. Et ce n'est qu'à travers cet enchantement même que doit être perçu ce qu'il y avait de poésie ou de science dans l'intention du peintre ².

Pater développe ensuite une autre idée esthétique qui affirme même plus nettement sa thèse de l'importance essentielle de la forme. Empruntant aux critiques allemands l'idée de *l'Andersstreben* des arts, Pater énonce sa doctrine, si souvent citée, que « Tout art aspire constamment aux conditions de la musique » ³ :

« *Tout art aspire constamment aux conditions de la musique.* Dans toutes les œuvres des autres arts, on peut distinguer la matière de la forme et l'entendement fait toujours sans peine la distinction ; aussi l'effort constant de chaque art tend à atténuer cette distinction. Que la seule matière d'un poème, par exemple — son sujet, ses incidents ou sa situation — ou que la seule matière d'un tableau, — les circonstances ou l'événement qui en sont le prétexte, ou la topographie réelle

1. *Renaissance, School of Giorgione*, p. 135.

2. *Renaissance*, p. 138.

3. P. 220 de la traduction citée. Proesler, *op. cit.*, p. 83, suggère que Pater a trouvé l'inspiration de cette théorie dans la discussion de Hegel sur les peintres hollandais.

du paysage qu'il représente, ne soient rien en eux-mêmes sans la forme et la facture ; que *cette forme et cette facture deviennent des fins en elles-mêmes et pénètrent les moindres parcelles de la matière*, voilà le but où tout art aspire incessamment et où il atteint avec plus ou moins de bonheur »¹.

En formulant cet idéal, Pater fait de la « forme » — entendue selon l'esthétique allemande — la chose la plus importante en art. Il déclare que l'art cherche à se débarrasser de ses responsabilités envers le sujet, à se libérer de la pure intelligence et par la parfaite fusion de forme et de fond à devenir matière de pure perception². Ici, Pater a traduit l'aspiration à la « forme » pure, — à un art entièrement dégagé d'éléments purement intellectuels — qui caractérise les buts des symbolistes en poésie et des peintres post-impressionnistes. Cet idéal d'art implique, naturellement, un système de valeurs artistiques absolument inverse de celles qui permettraient un but moralisateur et didactique en art. L'œuvre d'art idéale, s'adressant directement à la « raison imaginative », ne pouvait pas être transposée en termes moraux ou intellectuels. L'œuvre d'art devrait donc être créée et jugée, comme une fin en soi, comme une forme de perception en soi.

Ainsi, Pater applique cet idéal de la fusion absolue de matière et de forme, à la poésie, pour déprécier l'importance et la valeur de la poésie morale ou politique. Comme Swinburne, il ne dit pas que le poète n'a pas le droit d'avoir de telles aspirations, et Pater cite, avec lui, l'exemple de Victor Hugo. Mais Pater ne place pas

1. *Renaissance*, p. 140.

« All art constantly aspires towards the condition of music. For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it. That the mere matter of a poem, for instance, its subject, namely its given incidents or situation—that the mere matter of a picture, the actual circumstances of an event, the actual topography of a landscape,—should be nothing without the form, the spirit, of the handling, that *this form, this mode of handling, should become an end in itself*, should penetrate every part of the matter : this is what all art constantly strives after, and achieves in different degrees. »

2. « Art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject or material ; the ideal examples of poetry and painting being those in which the constituent elements of the composition are so welded together, that the material or subject no longer strikes the intellect only ; nor the form, the eye or ear only ; but form and matter, in their union or identity, present one single effect to the " imaginative reason ", that complex faculty for which every thought is twin-born with its sensible analogue or symbol. » *Renaissance*, p. 144.

aussi haut la poésie écrite avec de telles préoccupations que la poésie lyrique, dans laquelle il est plus difficile de distinguer ce qui s'adresse à l'intelligence, et ce qui s'adresse aux perceptions esthétiques. Dans la poésie idéale, on ne peut pas détacher la forme de la matière, de l'idée, *sans enlever quelque chose à la matière même*. Et Pater va jusqu'à dire que la perfection de la poésie lyrique semble due parfois à l'absence de matière séparable, en sorte que le sens nous en parvient par des voies, presque inconnues de la raison ¹.

De la même façon, s'appuyant sur l'idée de la valeur essentielle de la forme, Pater loue les peintres vénitiens pour n'avoir jamais tenté de franchir les limites propres de leur art, pour n'avoir jamais subordonné leur art aux buts intellectuels, religieux ou didactiques. Jamais pour eux, dit-il, la peinture ne cessa d'être avant tout une œuvre de décoration faite pour plaire aux yeux. C'était là l'essentiel, quel que fût d'ailleurs le rôle qu'y pouvaient en jouer en outre des préoccupations intellectuelles.

C'était le pouvoir de l'art de plaire aux sens, sur lequel il fallait insister en 1877, et c'est cet aspect de la doctrine de l'importance de la forme qui faisait la plus grande impression sur les lecteurs et les disciples de Pater. Pater, pas toujours d'une façon conséquente, il est vrai, emploie le mot « forme », dans cet essai, au sens métaphysique de l'esthétique allemande. La plupart des disciples de Pater, cependant, ne s'intéressaient pas à la théorie métaphysique. Quand ils parlent de l'importance absolue de la forme, ils semblent, souvent, ignorer le concept de la réconciliation du sensible et de l'intellectuel, et de penser seulement à l'effet purement sensuel de l'œuvre d'art. Ils pouvaient oublier le concept de la « raison imaginative », mais ils verraient toujours dans l'exaltation de la forme par Pater un moyen de réagir contre le mépris victorien de la beauté sensible.

Ruskin, Matthew Arnold, Goethe, Winckelmann, Coleridge, Platon, Hegel et les philosophes allemands : telles furent les influences qui, jusqu'en 1867, déterminèrent le point de vue général de Pater et le préparèrent à adopter l'attitude de l'art pour l'art révélée dans l'essai sur Winckelmann. C'est probablement au contact des idées des préraphaélites et particulièrement de Swinburne, que cette attitude se cristallisa en théorie consciente, et que Pater, s'appuyant sur les données générales déjà fournies par la philosophie allemande,

1. *Ibid.*, p. 143.

trouva certains éléments de son expression personnelle de l'idée de l'art pour l'art.

L'essai, *Aesthetic Poetry*¹, que Pater écrivit en 1868, et dans lequel il analyse avec finesse et enthousiasme les poèmes de William Morris, comme modèle du nouveau genre de poésie, montre qu'à cette époque, Pater s'était déjà associé à la tradition préraphaélite. Il est significatif de lui voir donner aux œuvres préraphaélites le nom de poésie « esthétique », de même qu'il allait s'appeler critique « esthétique » et qu'il allait nommer sa philosophie une philosophie « esthétique ».

Dans les essais écrits après 1868, l'influence des Préraphaélites est évidente. *The Renaissance*, au moment de sa publication, fut regardée par la critique moyenne comme une œuvre de « l'École préraphaélite ». Le culte mystique de la beauté, la conception d'une révolte au Moyen Age même en faveur de la passion et de la beauté (par ex. dans *Two Early French Stories*) et même le style, qui est l'analogue en prose de la poésie préraphaélite, révèlent l'effet que produisit sur l'œuvre de Pater son admiration pour cette nouvelle manifestation artistique.

Pater reconnaît en Rossetti le chef de ce groupe. En 1883, quinze ans après l'essai sur la poésie « esthétique » (*Aesthetic Poetry*), Pater écrivit un essai sur Rossetti mort l'année précédente, qui montre la constance de son admiration pour ce poète et son école². Comme dans le cas de Winckelmann et des autres artistes que Pater admire, il célèbre la sincérité artistique de Rossetti³. Pater insiste sur l'importance pour Rossetti de la beauté sensible⁴ et justifie son indifférence envers les problèmes de la vie ordinaire et sa subordination de tout à l'expression parfaite de sa vision intérieure de beauté⁵. Cet essai prouve que Pater regardait Rossetti comme le principal exemple, dans la poésie contemporaine anglaise, d'un artiste travaillant entièrement selon l'esprit de l'art pour l'art. Il est certain aussi que Pater voyait en Rossetti

1. Pater ne publia cet essai que vingt et un ans plus tard, dans la première édition d'*Appreciations*, et il le supprima dans toutes les éditions suivantes. Est-ce parce qu'il révélait trop clairement l'influence préraphaélite ? ou à cause de sa sympathie trop évidente pour l'élément de « passion » que lui reprocha Sir William Watson, dans un compte-rendu du livre ?

2. *Appreciations*, p. 213.

3. *Ibid.*, p. 214.

4. *Ibid.*, p. 221.

5. *Ibid.*, p. 226.

une des influences les plus importantes sur la littérature contemporaine ¹.

L'enthousiasme de Pater pour les préraphaélites et le point de vue de l'art pour l'art fut certainement stimulé quand, vers 1868, son intimité avec Swinburne lui-même devint plus grande. Swinburne — alors le prophète de la révolte esthétique et le défenseur reconnu de l'art pour l'art — venait souvent voir Pater à Oxford ². La fréquentation de Swinburne, ainsi que des disciples et amis de Swinburne, les poètes Arthur O'Shaughnessy³ et John Payne, des peintres John Nettleship et Simeon Solomon ⁴, aurait confirmé le point de vue que Pater avait exprimé dans son essai sur Winckelmann. C'est à l'imitation de Swinburne aussi sans doute que Pater employa la formule « l'art pour l'art ».

Pour ce qui regarde la manière dont Pater exprima la théorie de l'art pour l'art, l'influence de Swinburne sur Pater est évidemment de première importance. On n'a jamais assez profondément étudié les preuves de l'influence très nette de Swinburne sur Pater, au double point de vue du style et de la méthode critique ; la méthode de Pater en critique d'art lui fut sans doute suggérée jusqu'à un certain point par les critiques d'art de Swinburne ⁵. L'essai sur *Leonardo da Vinci* contient non seulement des réminiscences de la prose de Swinburne et de sa méthode critique, mais aussi reflète l'influence de *William Blake* dans l'exposition que fait Pater de son idée de l'artiste consacré entièrement à son art ⁶. L'idée de l'opposition entre la vie de contemplation et la vie d'action

1. Pater avait dit à William Sharp, ami de Rossetti : " To my mind, Rossetti is the most significant man among us. More torches will be lit at his flame... than perhaps even enthusiasts like you imagine. » V. P. E. More, *The Drift of Romanticism*, p. 105.

2. E. Gosse, *Critical Kit-Kats*, p. 254.

3. Cf. E. Gosse, *Silhouettes*, p. 177.

4. Cf. Wright, *Life*, v. I, pp. 230-231. Wright exagère cependant l'influence de ce groupe sur Pater.

5. V. *Some Pictures of 1868, Old Masters at Florence, William Blake*, qui s'inspirent à leur tour de la critique de Ruskin et de Rossetti, aussi bien que celle de Gautier.

6. Rossetti, dans une lettre à Swinburne en 1869 :

" What a remarkable article that is of Pater's on Leonardo. Something of you, perhaps, but a good deal of himself to good purpose. "

Swinburne répond, le 28 novembre 1869 :

" I liked Pater's article on Leonardo very much. I fancy there was a little spice of my style, as you say, but much good stuff of his own, and much of interest. " (*Ashley Library Catalogue*).

sur laquelle Pater base son exaltation de l'art dans son essai sur Wordsworth rappelle la même distinction faite par Swinburne dans *William Blake*. De même, Pater répète dans son étude de *Love's Labours Lost*, les mêmes termes pour exprimer l'importance prédominante de la forme dans l'art qu'emploie Swinburne dans *William Blake*¹. Les ressemblances de style et de pensée nous autorisent à croire que, malgré des différences que nous avons déjà signalées entre les deux hommes, les expressions de l'attitude de l'art pour l'art que nous rencontrons dans les essais de Pater après 1868 doivent beaucoup aux développements de la théorie par Swinburne.

L'influence de Swinburne et de son groupe² attira probablement d'une façon plus décidée l'attention de Pater sur la littérature française, qui l'avait laissé relativement indifférent pendant ses premières années d'Oxford³. C'est seulement après 1870 qu'il semble s'occuper, d'une façon plus ou moins générale, de la littérature française moderne. Dans son essai sur le *Romantisme* (publié en 1876 et réuni plus tard en « Post-Scriptum » à son livre *Appreciations*) Pater montre une certaine connaissance de la littérature française romantique. Parmi les critiques, c'est Sainte-Beuve, que Matthew Arnold aussi appréciait, que Pater cite et nomme le plus souvent. Quoique Pater ait probablement connu l'œuvre de Gautier, et plus tard, par Swinburne, celle de Baudelaire (que cependant il ne mentionne pas dans son œuvre avant l'essai sur *Prosper Mérimée* en 1890), il ne semble pas que ses premières manifestations de la théorie de l'art pour l'art lui aient été inspirées par les manifestations françaises correspondantes. Les principes généraux qu'on trouve formulés dans l'œuvre de Pater en termes analogues à ceux des commentaires français sur l'idée de l'art pour l'art, il les tira probablement d'éléments empruntés aux sources

1. Voir Swinburne, *William Blake*, p. 88. Pater, *Appreciations*, p. 171 "the predominance of form over matter; of the manner of doing it over the thing done". De plus, dans *Two Early French Stories*, l'interprétation que donne Pater du conte d'*Aucassin et Nicolette* et l'emploi qu'il fait de la légende de Tannhauser, (comme symbole du conflit entre l'amour païen de la beauté et l'ascétisme chrétien) rappellent le récit de ces histoires par Swinburne dans *William Blake* et dans *Notes on Poems and Reviews* respectivement.

2. Nous savons combien Swinburne était gallophile à cette époque. Simeon Solomon, ami intime de Pater, avait partagé avec Swinburne son enthousiasme pour Baudelaire. O'Shaughnessy et Payne étaient très liés avec le jeune groupe littéraire à Paris (voir Gosse, *Silhouettes*; Arthur O'Shaughnessy, et Wright, *Life of John Payne*).

3. E. Gosse, *Critical Kit-Kats*, p. 251.

allemandes ou à l'œuvre de Swinburne. Ni le paganisme passionné de Gautier, ni la conception « satanique » de la beauté de Baudelaire n'étaient vraiment sympathiques à Pater, qui manquait d'élan pour la révolte. C'est l'attitude de l'art pour l'art dans l'œuvre de Swinburne jointe à la tradition préraphaélite plus mystique de la beauté, plutôt qu'à la conception de la beauté d'après Gautier et Baudelaire, qui avait influencé Pater.

C'est dans la littérature française, cependant, que Pater en vint à trouver les exemples les plus parfaits de cet élément de la doctrine de l'art pour l'art qui était pour lui de première importance : le souci de la forme en littérature, du « style » au sens le plus large du mot.

Pater avait loué la qualité de style dans l'œuvre de la Pléiade, dans son essai sur Du Bellay, en 1872 ¹. De même, en analysant l'esprit romantique français, dans l'essai sur le *Romantisme*, Pater indique qu'il trouve le souci de la perfection technique particulièrement typique de la littérature française ². Et, dans sa conclusion, il parle de la nécessité pour la littérature anglaise contemporaine d'imiter cette préoccupation du style, caractéristique des auteurs français ³.

Ce souci de perfection technique dont Pater s'était toujours préoccupé dans son œuvre personnelle, il en trouvait l'exemple le plus clair, naturellement, dans l'œuvre des disciples français de l'art pour l'art ⁴.

Flaubert en particulier devint pour Pater le modèle idéal de cette qualité artistique. Pater avait toujours admiré la prose de Flaubert, depuis le temps où, étudiant à Oxford, il avait traduit des passages de ses œuvres comme exercices de style ⁵. Mais c'est dans les lettres de Flaubert, qui sont peut-être la plus parfaite expression d'une âme consacrée au culte de l'art pour l'art, que Pater eut la révélation d'un tempérament pareil au sien sur bien des points et la réalisation d'un idéal de prose d'art, semblable à celle qu'il souhaitait pour la prose anglaise.

Pater exprima d'abord son admiration pour le caractère et l'idéal de Flaubert révélé dans ses lettres, par un compte rendu de la

1. *Renaissance*, p. 175.

2. *Appreciations*, p. 267.

3. *Ibid.*, p. 273.

4. Voir A. Symons, *Figures of Several Centuries*, p. 333.

5. Benson, *Life*, p. 210.

première série de la *Correspondance*, dans un article, *The Life and Letters of Gustave Flaubert*, dans la *Pall Mall Gazette* du 25 août 1888. Pater mentionne aussi les *Lettres à George Sand*, publiées en 1883. La publication de la Deuxième série de la *Correspondance* fournit à Pater l'occasion d'un autre article sur Flaubert dans l'*Athenaeum* du 3 août, 1889. Ces deux articles, que Pater ne republia jamais, présentent au public anglais, au moyen de nombreuses citations des lettres, quelque idée de la passion intense avec laquelle Flaubert poursuit son idéal d'une prose d'art.

Mais le résultat le plus important de sa lecture des lettres de Flaubert fut l'essai de Pater sur le *Style*, qui parut dans la *Fortnightly Review* de décembre 1888, quatre mois après son compte rendu de la première série de la *Correspondance*. Dans cet essai, Pater applique aux problèmes pratiques de littérature le principe de l'importance suprême de la forme, qu'il avait exprimé en termes philosophiques pour tous les arts, dans son essai sur *l'École de Giorgione*.

L'art, déclare Pater, consiste dans la représentation, non seulement du « fait » extérieur (ce qui est le devoir de la science), mais de la perception particulière à l'artiste d'un fait ou d'une idée ¹. La perfection en art dépend donc de l'exactitude avec laquelle l'artiste rend sa « vision », en trouvant la forme exacte qui correspond à la vérité intérieure qu'il désire exprimer. Pater expose les devoirs et les problèmes de l'écrivain qui cherche à atteindre cette perfection.

Pater se sert de l'exemple et des théories de Flaubert pour justifier cette idée de l'importance première du style en littérature. Pater traduit, dans les lettres de Flaubert à Louise Colet, les exhortations qu'il lui adresse, de subordonner à l'amour de l'art toutes les autres considérations, d'oublier toutes préoccupations d'utilité ou d'agrément, de rechercher seulement la perfection esthétique. L'auteur anglais décrit le labeur patient, l'abnégation de soi, le tourment du mot juste, que le service de l'idéal avait coûtés à Flaubert, « martyr » de l'idéal du style parfait.

Et Pater trouve que cette « beauté » où Flaubert voyait le but

1. "For just in proportion as the writer's aim, consciously or unconsciously, comes to be the transcribing, not of the world, not of mere fact, but of his sense of it, he becomes an artist, his work *fine art* : and good art (as I hope ultimately to show) in proportion to the truth of his presentment of that sense." *Appreciations*, p. 6.

de l'art ¹ était précisément cette correspondance complète entre l'expression et l'idée, la « vision intérieure » que Pater lui-même, avait déjà définie le but de l'art. Pater cite ce que dit Maupassant dans sa préface aux Lettres de Flaubert à George Sand, à propos de la conviction de Flaubert que ; pour chaque idée il n'y a qu'une forme parfaite d'expression que l'écrivain doit rechercher, croyance qui reposait sur l'idée que Pater lui-même avait développée dans son essai sur l'École de Giorgione :

« Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes, et réciproquement... De même que tu ne peux extraire d'un corps physique les qualités qui le constituent, c'est-à-dire la couleur, l'étendue, la solidité, sans le réduire à une abstraction creuse, sans le détruire, en un mot ; de même, tu n'ôteras pas la forme de l'idée, car l'idée existe en vertu de la forme ² ».

Cependant Pater a soin d'ajouter immédiatement que cela veut dire d'abord que Flaubert recherchait l'adaptation parfaite de la forme à la pensée et que l'essentiel est « de vous connaître vous-même, d'avoir fixé exactement votre pensée ». Flaubert préconisait, et Pater après lui, la recherche constante et scrupuleuse du mot, de la phrase, de la forme littéraire, capables d'exprimer exactement la perception ou l'idée, précisément parce que la pensée existait pour eux, seulement en vertu de sa forme.

Pater montra la nature éclectique de son principe, puisqu'il admet la valeur des types de style les plus différents, l'opulence des *Misérables*, aussi bien que la simplicité du *Rouge et le Noir* ou l'austérité de la prose de Flaubert. Toutes les écoles, tous les genres de style sont également admirables, pourvu que chacun caractérise et exprime la personnalité qui l'emploie.

C'est en effet un idéal sévère et exigeant que Pater propose à l'écrivain. A cette recherche passionnée de la forme parfaite s'associe chez Pater, comme chez les partisans français de l'art pour l'art, la conception de l'artiste, travailleur discipliné, occupé tout entier à contrôler les moyens qu'il emploie, image qui s'oppose à la conception de la création inspirée chez les premiers romantiques. Pater s'était opposé à cette conception dès 1866 dans son essai sur

1: (*Appreciations*, p. 26) Pater cite Flaubert (*Correspondance*, édit. Charpentier, 1923, p. 157) « On reproche aux gens qui écrivent en bon style de négliger l'idée, le but moral, comme si le but du médecin n'était pas de guérir, le but du peintre de peindre... comme si le but de l'art n'était pas le beau avant tout ».

2. Flaubert, *Corresp.*, p. 57. — Cité, *Appreciations*, p. 28.

Coleridge ; Pater critiqua l'interprétation transcendante de l'art de Coleridge et de Schelling, parce que cela faisait de l'artiste l'agent purement inconscient de son inspiration, tandis que pour Pater et pour les adhérents français de l'art pour l'art, la création artistique est un processus hautement conscient et délicatement discipliné. Quoique Swinburne ait critiqué l'abus de la croyance romantique à l'inspiration qu'avait fait Blake en négligeant la forme dans ses dernières œuvres, Swinburne n'accentuait pas cette image de l'artiste, artisan conscient. Pour Pater, ce fut l'élément le plus important dans les théories et l'œuvre des écrivains français de l'art pour l'art. L'exemple de Pater, ainsi que ses discussions théoriques sur le style, dont l'essai sur le *Style* n'était que l'effort suprême, eurent une influence décisive, en introduisant dans la littérature anglaise l'idéal d'une prose d'art travaillée, ciselée, et l'image de l'écrivain en prose, véritable artisan, faisant un long apprentissage et s'appliquant consciencieusement à la « technique » de son art.

Et si Pater avait été l'un des premiers à célébrer le souci de la technique chez les écrivains français comme dans son *Romanticism* de 1876, il n'était plus en 1888 un admirateur isolé de cet aspect des principes des adeptes français de l'art pour l'art. George Saintsbury avait souligné cette qualité dans l'œuvre de Flaubert en 1878 dans *The Fortnightly Review* et en 1875 il y avait plus spécialement présenté Baudelaire comme l'exemple de l'écrivain-artiste. Après 1880, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, les écrivains anglais se tournaient de plus en plus vers la littérature française : et cette conception de l'écrivain comme technicien, était une des inspirations les plus importantes qu'ils tiraient des partisans français de l'art pour l'art.

Dans son essai sur le style, Pater expose la conception de l'art comme « expression » et, d'accord avec tous les autres défenseurs de l'art pour l'art, il affirme que le premier devoir de l'artiste est l'expression parfaite de son idée. Mais Pater ne continue plus à soutenir la doctrine extrême de certains partisans de cette théorie, à savoir que la valeur de l'œuvre dépend entièrement du degré de perfection dans l'expression. Dans son Introduction à *L'Esthétique*, Hegel avait critiqué la conception de l'art comme pure « expression », car cela signifierait que toutes les œuvres d'art, si elles exprimaient parfaitement leur idée, étaient au même niveau, quelle que fut la valeur de l'idée initiale. Pater, après avoir consacré trente cinq

pages à l'exposition de l'idée d'art comme expression, essaie dans un paragraphe final de résoudre cette difficulté philosophique, que la majorité des adeptes de l'art pour l'art ont ignorée ou acceptée tacitement.

Pater fait la distinction entre le « bon art » (good art) et le « grand art » (great art). Pour ce qui concerne l'artiste, il créera du bon art, seulement en cherchant à exprimer son idée en toute fidélité. Mais une fois qu'il a atteint la perfection de la forme, il faut une autre base pour déterminer la place de sa création dans la hiérarchie artistique. En littérature du moins, déclare Pater, c'est après tout l'idée, la matière, qui doit déterminer la valeur relative des différentes œuvres.

Étant donné les conditions que Pater a posées comme essentielles, pour tout art, le grand art sera réalisé quand l'œuvre d'art ainsi produite augmente le bonheur des hommes, agrandit leurs sympathies, les ennoblit ou les fortifie — quand, en un mot, elle a une place « dans le grand édifice de la vie humaine ». Tout *bon art* existe en vertu de la forme : mais le *grand art*, en littérature, comme la *Divine Comédie*, le *Paradis perdu*, les *Misérables*, la *Bible* anglaise, dépend de la valeur de ces œuvres pour l'âme humaine.

Par ce court paragraphe, Pater semble avoir passé dans le camp ennemi. Une fois admis que la matière et l'effet de l'œuvre d'art en littérature déterminent sa valeur relative, les contemporains victoriens de Pater pourront se croire autorisés à juger l'œuvre *entièrement* d'après cette règle. La voie est de nouveau ouverte pour oublier ce que Pater s'était efforcé de démontrer dans cet essai et dans celui sur l'École de Giorgione — qu'il faut exiger *d'abord* la perfection de la forme et la véracité absolue dans l'expression de la pensée de l'artiste. Ensuite, on peut appliquer des jugements moraux. Les partisans de l'art moral oublient justement de demander d'abord que l'œuvre soit vraiment de l'art, et jugent seulement suivant l'idée.

Il y a une certaine ambiguïté dans l'introduction de ce paragraphe, surtout que Pater ne répète pas l'idée ailleurs, et qu'il plaçait cet essai sur le style au commencement de son recueil d'essais, *Appreciations*, dans lequel il réfute à plusieurs reprises l'idée que l'art doive être moralisateur ou didactique. Flaubert lui-même, qui était un des plus fidèles défenseurs de l'art pour l'art, n'était pas particulièrement constant sur cette question du bon et du grand art. Ainsi, tout en rêvant à un moment donné d'écrire une

œuvre qui vaudrait par le style seul¹, à un autre moment il s'écrie² qu'un grand génie comme Hugo pouvait créer du grand art, malgré toutes sortes de buts extérieurs et malgré des défauts de style. Swinburne et Baudelaire firent de semblables exceptions à leur théorie.

Le paragraphe final de l'essai sur le *Style* indique néanmoins comment, sans abandonner ses idées fondamentales sur l'autonomie de l'art, Pater montre dans les vingt années après la publication de la *Renaissance*, une modification progressive de ses théories vers un point de vue plutôt mystique et traditionnel. Il ne s'exprima jamais encore aussi péremptoirement qu'il l'avait fait en 1873, dans la *Renaissance*, où l'idée de l'art pour l'art est étroitement liée avec un individualisme moral extrême et un scepticisme religieux et philosophique. Comme il le constata dans *Marius the Epicurean*³, l'attitude extrême de 1873 était celle de la jeunesse éprise de la beauté, pénétrée de la brièveté de la vie et rebelle à toute compromission. Le contraste énigmatique entre le Pater discret de la vie réelle et de ses derniers livres, et le révolté de la *Conclusion* à la *Renaissance* résulte peut-être du fait que dans le premier livre, s'adressant à des tempéraments semblables et suivant le développement purement logique de ses idées, Pater voulait ignorer les implications pratiques qu'on pourrait voir dans son credo. Dans ses derniers livres, il trouva nécessaire de modérer son ton pour répudier toute suggestion d'immoralisme. En même temps, il soulignait de plus en plus les valeurs spirituelles que sa nature mystique l'amenait à croire inhérentes dans l'expérience esthétique. Dès 1874, comme nous l'avons vu, Pater insistait sur la conception d'une moralité esthétique supérieure à la morale ordinaire, comme un élément important de sa théorie de l'art pour l'art. En même temps, comme dans son essai de 1877 sur l'école de Giorgione, Pater ne cessa de proclamer l'importance capitale de la forme dans l'art. Et Pater fut toujours prêt, comme dans son essai sur Rossetti en 1883, à défendre l'artiste entièrement dévoué à la recherche du beau.

1. Flaubert, *Correspondance*, deuxième série, éd. Charpentier, p. 70.

2. « ils n'ont pas besoin de faire du style, ceux-là ; ils sont forts en dépit de toutes les fautes et à cause d'elles... Je hasarde ici une proposition que je n'oserais dire nulle part ; c'est que les très grands hommes écrivent souvent fort mal, et tant mieux pour eux. Ce n'est pas là qu'il faut chercher l'art de la forme, mais chez les seconds ». (*Ibid.*, p. 138).

3. *Marius*, p. 196.

Mais le *credo* de la Renaissance ne pouvait pas continuer à satisfaire entièrement Pater, qui dans son *Marius* exprima ses aspirations vers une foi religieuse. Dans le Chapitre, *Second Thoughts*, Pater admet que l'individualisme intransigeant de la Renaissance tend à empêcher une compréhension sympathique des aspects plus larges de la vie humaine ¹. Son désir de montrer qu'il n'oubliait pas ces valeurs l'amena sans doute à ajouter le dernier paragraphe de l'essai sur le *Style*, dont il ne faut pas toutefois exagérer l'importance, puisque Pater ne modifie pas de façon analogue sa critique littéraire.

Pater n'abandonna pas l'attitude de l'art pour l'art envers la littérature : il admit seulement que l'art pour l'art ne pouvait peut-être pas être accepté comme une philosophie de la vie. Et Pater ne répudiait point l'idée de l'autonomie de l'art ; les dernières phrases de son œuvre inachevée et posthume, *Gaston de Latour* ², montrent qu'il ne cessa jamais de considérer que le système de valeurs esthétiques existait indépendamment et au besoin en contradiction avec le système de valeurs de la morale de la vie pratique.

La conférence sur l'esthétique de Platon faite par Pater en 1892, est intéressante en tant que sa dernière discussion de la théorie de l'autonomie de l'art. Platon, déclare Pater, devança l'idée moderne de l'art pour l'art ³. C'est parce que Platon comprend que l'art « n'a pas d'autre fin que sa perfection propre » qu'il bannit les artistes de sa République. Platon crée une Cité parfaite, elle-même comme une œuvre d'art, dans laquelle tout doit être subordonné à son propre idéal de perfection. Toute une classe d'artistes doit donc en être bannie, précisément parce qu'ils sont de bons artistes et ne peuvent pas subordonner leur art aux exigences de la Cité. Et il ne restera qu'un art sévère et dorique, celui de la musique en particulier, comme base d'éducation morale.

L'élément le plus important dans l'interprétation que Pater donne de l'esthétique de Platon est cette idée de l'effet moral de la beauté. C'est à l'aide d'influences esthétiques que Platon propose d'élever les hommes de sa Cité parfaite. Mais cela ne veut pas dire qu'il désire un art moralisateur ou didactique. Cette influence morale, explique Pater, ne résulte pas de la matière d'une

1. *Marius*, ch. XVI.

2. *Gaston de Latour*, Library Edition, p. 161.

3. *Plato and Platonism*, ed. Macmillan 1928, p. 241.

œuvre d'art (de sa leçon, de sa signification, de son contenu), mais elle résulte de sa *forme*, des qualités de simplicité, de rythme, d'harmonie, de symétrie ¹. Ces qualités esthétiques agissent sur la volonté et l'intelligence du spectateur et se traduisent en impulsions éthiques. Nous avons déjà remarqué que Baudelaire et Swinburne, ainsi que d'autres partisans de l'art pour l'art, admettraient cette influence morale indirecte de l'art, et verraient dans le beau une contradiction au mal.

Dans un sens plus large, c'est vers cette interprétation de la valeur de l'expérience esthétique dans l'art et la vie que Pater se tourna de plus en plus pendant ses dernières années.

Bien que ce ne soit pas aux dernières œuvres de Pater que nous devons demander une expression nette de l'idée de l'art pour l'art, il est vrai qu'il ne renia jamais son attitude « esthétique ». La « philosophie esthétique » de *Marius the Epicurean* repose sur la croyance de Pater que le désir des qualités esthétiques de beauté et d'harmonie dans la vie impose lui-même une vie de moralité raffinée ². Sur cette base esthétique, son Marius, qui est devenu un sceptique complet en matière de moralité et de métaphysique, édifie un code de conduite hautement moral et une attitude spirituelle analogue, sinon identique, à l'état d'esprit religieux. Marius abandonne enfin son individualisme absolu, acquiert une certaine sympathie pour la morale établie et pour les idées sociales acceptées, et agrandit ses sympathies ; mais ce changement repose également sur une sorte de désir esthétique d'expérimenter toutes les choses de la vie ³ et de ne pas rompre le rythme de la vie traditionnelle. Même dans son éloge de l'Église chrétienne primitive, Pater laisse subsister une certaine ambiguïté. Marius acquiert un grand respect et une admiration profonde pour la liturgie et le genre de vie des chrétiens, mais il est difficile de séparer les éléments purement esthétiques des éléments religieux dans son attitude. Marius ne se détourne pas complètement de sa philosophie esthétique et sceptique et Pater termine délibérément le livre par la mort de Marius, martyr accidentel de cette religion à laquelle il n'a jamais adhéré complètement. L'attitude religieuse de Pater pendant ses dernières années est également ambiguë, bien qu'il semble s'être tourné de

1. *Ibid.*, p. 245.

2. *Marius the Epicurean*, p. 200.

3. *Ibid.*, p. 203.

plus en plus vers l'Église, à laquelle il avait toujours témoigné au moins une dévotion esthétique.

Certainement, le Pater qui, en 1890, approchait d'une adhésion positive au Christianisme et qui, dans *Marius*, soutenait la valeur esthétique de l'acceptation des traditions reçues, n'était plus le pur sceptique et l'individualiste de 1873. Il est également certain qu'il n'attachait plus une importance capitale à l'affirmation de l'autonomie de l'art.

En dépit du manque de certitude à l'égard de son état d'esprit final, il devient de plus en plus évident que l'œuvre de Pater est la contribution capitale à la littérature de l'art pour l'art en Angleterre. Conservant tout ce que l'idée implique de condamnation du philistinisme et de la prudence courante, Pater démontra que l'idée fut plus qu'une arme de controverse. Il élargit l'insistance sur les valeurs esthétiques en l'appliquant à toute la vie. Il exposa sur la base des premières théories romantiques, surtout des philosophes allemands, les doctrines esthétiques derrière les diverses affirmations des partisans de l'art pour l'art — théories esthétiques dont la plupart sont acceptées aujourd'hui, bien que des conclusions différentes en soient tirées, et des preuves psychologiques et moins métaphysiques soient employées pour les soutenir. De même, Pater développa le concept d'une morale esthétique supérieure à la morale pragmatique de la vie. Inspiré surtout par des modèles français, Pater établit aussi un idéal, fort salulaire pour un âge habitué à la prose facile d'un Dickens, l'idéal de l'écrivain-artiste, visant consciemment la perfection technique.

Le résultat total des œuvres de Pater, même des dernières, fut donc de donner à l'attitude esthétique une place de premier ordre. Ce fut la signification principale de son œuvre pour ses contemporains et ses disciples. Ainsi, c'est justement en 1890, que les exposés de Pater sur l'art pour l'art exercèrent leur plus grande influence, et que Pater fut proclamé prophète de l'art pour l'art. Mais, comme tous les prophètes, il devait voir interpréter et appliquer sa foi de manières très différentes de ses vraies intentions.

VI

LE ROMANCIER EN TANT QU'ARTISTE

L'art pour l'art et le réalisme

LA CONVERGENCE DE L'ART POUR L'ART AVEC LES DÉFENSES DU ROMAN RÉALISTE — LE ROMANCIER SE PROCLAME ARTISTE — L'ART POUR L'ART ET LA RECHERCHE DU VRAI — HENRY JAMES ET LES RÉALISTES FRANÇAIS — LA PRÉOCCUPATION DE LA FORME — GEORGE MOORE, DISCIPLE DES PARTISANS FRANÇAIS DE L'IDÉE ET DÉFENSEUR DU NATURALISME — LE ROMAN COMME GENRE ARTISTIQUE — ROBERT LOUIS STEVENSON, SON EXPRESSION D'IDÉES TYPIQUES DE L'ART POUR L'ART, ET SON COMPROMIS CURIEUX AVEC LE PUBLIC VICTORIEN.

La fortune de l'idée de l'art pour l'art en Angleterre est associée le plus définitivement au mouvement néo-romantique, des Préraphaélites à Swinburne, Pater et Wilde. Notre étude serait incomplète, cependant, si nous n'observions pas le développement après 1875 d'une conception analogue de la fonction de l'art et de l'artiste dans le domaine du roman anglais, suscitée par les controverses au sujet du réalisme d'après Flaubert, les Goncourts et leurs successeurs. En effet, c'est après 1880, avec la convergence de ces deux courants, qu'on commença à reconnaître l'importance de cette nouvelle attitude de l'art pour l'art.

Notre étude des revues de l'ère victorienne d'environ 1850 à 1870 nous a démontré avec quelle netteté le public et les critiques anglais manifestaient leurs exigences vis-à-vis du romancier. Jusque vers 1875, la majorité des romanciers, — les écrivains supérieurs, tels Dickens, Thackeray, George Eliot, Charles Read, Anthony Trollope, aussi bien que l'écrivain moyen — se plièrent d'une façon ou d'une autre à ces théories dominantes sur le rôle moral ou didactique du roman ¹. Ils se considéraient, en toute sincérité,

1. V. L. Cazamian, *Le Roman Social en Angleterre*.

comme avant tout des moralistes ou des réformateurs. Ils se plaignaient quelquefois dans leurs lettres des limites étroites imposées au roman par la pruderie du temps : mais ils essayaient d'éviter dans leurs œuvres tout sujet ou tout aspect de la vie susceptible de paraître déplaisant et décevant au public dominé par la timide moralité bourgeoise.¹

Après 1875, il se produisit un changement graduel dans le ton du roman anglais. L'indication la plus importante du nouvel esprit fut la révolte croissante contre les limites morales imposées au roman. La réaction inévitable contre une morale qui s'efforçait d'ignorer ou de supprimer tant de côtés de la vie humaine et de la nature humaine, l'idée du caractère « relatif » et variable de la morale, que la philosophie et la science nouvelle développaient, la disparition de la confiance dans le système social établi, préparaient la jeune génération de romanciers à réclamer la même liberté dans le choix et la représentation de leurs sujets que leurs contemporains français. Il se développait une opposition croissante entre le public et le romancier.

A maintes reprises, dans des lettres à la presse, dans des articles et des préfaces à leurs livres, les romanciers anglais attaquèrent la moralité victorienne. Cette bataille, sans cesse reprise, pour une liberté toujours plus grande du roman, continua durant le reste du siècle. Quoique quelques-uns justifiasent leur révolte par des prétentions réformistes, il y avait une tendance à se servir de l'argument de l'art pour l'art, à savoir que c'était en tant qu'artiste que le romancier avait le droit de traiter tous les aspects de la vie, sans souci de l'attitude de la morale courante envers ces choses dans la réalité.

Nous ne prétendons pas que l'idée de l'art pour l'art était généralement proclamée ou formulée par la majorité des romanciers anglais du dernier quart du siècle. Au contraire, c'est dans le roman, qui s'occupe presque toujours des problèmes éthiques, que le souci des Anglais pour la morale s'oppose le plus nettement à un pur esthéticisme. Néanmoins, devant l'incertitude des valeurs morales, à la fin du siècle, même les romanciers qui finalement auraient justifié leurs ouvrages par leur portée éthique — et ils étaient la majorité — hésitaient à se proclamer, ou peut-être doit-on dire « s'avouer », moralistes. La réaction contre le moralisme

1. V. W. Frierson, *L'influence du naturalisme français sur les romanciers anglais de 1885 à 1900*, p. 6.

trop explicite de Dickens et sa génération de romanciers, et l'exemple des réalistes français, fortifièrent cette tendance. Le ton général du roman anglais devint moins pieux et le romancier intervint moins souvent dans ses récits avec des observations moralisantes. L'idéal de « l'impersonnalité » de Flaubert s'infiltrait lentement dans le roman anglais, trouva certains disciples, et du moins modifia le ton des romans moyens. L'on vit de plus en plus rarement un écrivain éprouver le besoin de déclarer, comme Trollope, que le romancier devait avoir un but moral aussi précis qu'un « clergyman » ¹.

Comme ils ne voulaient plus se dire d'abord moralistes ou réformateurs, les romanciers furent donc amenés à accentuer plus particulièrement l'idée qu'ils étaient artistes. La voie était ainsi ouverte pour introduire dans la littérature anglaise la conception du roman œuvre d'art, se réclamant de qualités différentes de celles de l'influence morale ou sociale — conception qui, comme nous l'avons vu, pratiquement n'existait pas comme force active dans la littérature anglaise à l'époque de Dickens.

Thomas Hardy, par exemple — qu'on ne peut certainement pas regarder comme un écrivain ignorant des aspects sérieux de la vie humaine — avait rencontré de l'opposition au point de vue moral ² à ses premiers livres. Il mit en préface à la première (1891) et à la cinquième édition (1892) de *Tess of the d'Urbervilles* ainsi qu'à son *Jude the Obscure* (1892) de courtes réponses aux pareilles objections morales qu'on pourrait faire aux sujets de ces livres. Mais au lieu de défendre ces récits du point de vue moral, il se contente d'affirmer dans ces préfaces que son récit est un « essai pour donner une forme artistique » à une série d'événements, que son roman n'avait pas un but didactique, mais descriptif, que, comme romancier, il voulait transcrire ses impressions plutôt que ses opinions, dire la vérité imprescriptible, sans autres intentions ultérieures d'aucune sorte.

Que signifie cette insistance à déclarer que son ouvrage est avant tout artistique ? Hardy traite dans ses romans quelques-uns des problèmes moraux auxquels le code victorien avait répondu le plus incomplètement. Pour cette raison surtout, il semble vouloir rappeler à ses lecteurs qu'il ne leur présente pas une « thèse », qu'il ne leur apporte pas une leçon ni une solution. Son but principal,

1. Anthony Trollope, *Autobiography*, p. 195.

2. V. G. B. Murdoch. *The Renaissance of the Nineties*. 1925, p. 68.

au fond, était de donner une forme artistique à une certaine impression de la vie, à une certaine conception de l'humanité — conception qui peut révéler l'existence de problèmes moraux, mais n'implique pas le désir d'enseigner une morale. Telle fut pour beaucoup de romanciers de cette époque la seule « intention » qu'ils admissent, malgré leur souci originel des problèmes moraux ou sociaux. Il est inutile d'insister sur la différence entre ce point de vue et celui d'un Dickens ou d'un Thackeray, qui mettent en avant leur but didactique. Il n'est qu'un cas isolé, cependant le fait que Thomas Hardy, si éloigné de l'« esthétisme » d'un Wilde par exemple, ait choisi cette justification purement artistique de son œuvre, indique l'ampleur de la réaction contre l'attitude des romanciers du milieu du siècle et à quel point même, beaucoup de ceux qui n'étaient pas enrôlés dans le mouvement « esthétique », s'approchaient à des degrés différents de l'attitude de l'art pour l'art.

Nous ne voulons pas suggérer que si les romanciers anglais se souciaient moins de passer pour moralistes, c'était toujours par suite de l'influence directe et complète des partisans de l'art pour l'art, ou bien que la révolte contre la pruderie victorienne s'associait toujours à l'attitude de l'art pour l'art. Nous pouvons du moins dire que ce changement de ton, dans le dernier quart du siècle, *tendait dans la direction de l'art pour l'art* et que les mêmes forces qui produisaient ce changement amenaient en certains cas l'adoption explicite de la théorie de l'art pour l'art.

Dans le champ du roman anglais, donc, les proclamations de l'idée de l'art pour l'art sont importantes surtout comme des cristallisations sous une forme extrême de tendances qui en général demeuraient plus diffuses, mais qui quand même déterminaient le caractère du roman après 1875.

Cette interprétation de la signification de l'idée plutôt comme *indice* de tendances dans le champ du roman anglais, nous permettra d'aborder sans malentendu l'étude de l'application théorique de l'idée de l'art pour l'art au roman, et ensuite de considérer plusieurs romanciers chez qui ces tendances se cristallisèrent en une théorie explicite. Dans le courant du chapitre, il nous sera possible d'indiquer d'autres éléments, que l'idée de l'art pour l'art apporta à la conception du roman et des buts du romancier.

Un article de Henry James, *The Art of Fiction*¹, et un commentaire

1. *Longman's Magazine*, sept. 1884, réimp. *Partial Portraits*, 1888.

de Robert Louis Stevenson, *A Humble Remonstrance* ¹, peuvent servir à exposer les applications typiques de l'idée de l'art pour l'art au roman.

L'essai de James fut provoqué par une conférence de Walter Besant ², qui, demandant que l'on reconnût le romancier comme artiste-professionnel, avait néanmoins exposé l'idée conventionnelle de « l'intention morale avouée » du roman.

James commença par protester contre la peur inconsciente des Anglais à l'égard de « l'art », comme quelque chose de dangereux, de « vaguement nuisible » pour ceux qui s'y adonnent sérieusement. Les Anglais refusent d'admettre que le roman « soit artistique », que le romancier ait le droit de s'intéresser à la recherche de la forme. Il fallait encore en 1884 résister à la conception populaire du roman, comme n'étant qu'un amusement frivole ³ ou une publication morale, et affirmer avec James que le roman était un genre *littéraire*, donc artistique, légitime et sérieux.

Un roman est, au sens le plus large, une impression personnelle et directe de la vie, dit James. Mais cette impression n'aura ni force ni valeur, si le romancier n'a pas la liberté complète de regarder toute la vie et d'en exprimer sa vision. Le domaine de l'art est toute la vie, tout ce qu'on sent, tout ce qu'on fait ou rêve ⁴, et le romancier doit jouir d'une complète liberté dans le choix de son sujet, de son idée, de sa donnée.

James emploie un autre argument typique de l'art pour l'art en rejetant tous jugements moraux sur le sujet matériel du roman et en maintenant que notre critique doit porter simplement sur l'exécution, le traitement artistique du sujet. Si un roman est manqué, cela ne vient pas du choix du sujet, mais de ce que l'artiste n'a pas su trouver la forme convenable à ce sujet : « La faute aura été une faute d'exécution et c'est l'exécution qui trahit la faiblesse fatale ⁵ ». Swinburne ou Wilde n'étaient pas plus explicites.

1. Works, Pentland Edition, vol. IX.

2. Walter Besant. *The Art of Fiction*. Conférence faite à la Royal Institution, avril 1884, publ. en brochure, 1885.

3. Walter Besant avait demandé qu'on reconnût le romancier comme artiste de profession au même titre que le peintre ou le poète de profession. Même Anthony Trollope, dans son *Autobiography* en 1876, avait cru nécessaire de protester contre la tendance populaire à considérer le romancier, non comme un artiste, mais comme un simple amuseur. Voir aussi Michael Sadleir, *Anthony Trollope*, 1927, p. 158.

4. *Partial Portraits*, p. 398.

5. *Ibid.*, p. 395.

Ce refus de soumettre le roman aux jugements moraux repose sur l'idée que l'art existe dans une sphère en dehors ou au-dessus de la moralité ordinaire. James demande comment, — un roman étant une peinture, — une peinture peut être morale ou immorale... Nous discutons l'Art de la fiction, dit-il ; les questions d'art sont — au sens le plus large — des questions d'exécution ; des questions de moralité sont tout à fait autre chose et on ne doit pas les confondre ¹.

Si le critique n'a pas le droit de confondre le but de l'art et de la morale, l'artiste en a encore moins le droit. La soi-disant « intention morale » du romancier anglais, affirme James, n'a conduit qu'à la timidité devant les faits de la vie, qu'à la falsification de la vérité. Le but le moins dangereux pour un romancier, « est de chercher à produire une œuvre d'art parfaite » ².

En libérant ainsi le romancier des entraves que lui impose la critique morale dans le choix de son sujet, et des exigences d'un but moral, James prétend, comme tous les partisans de la théorie de l'art pour l'art, qu'en donnant à son œuvre des fins purement esthétiques, en essayant en toute sincérité d'atteindre à une compréhension profonde de la vie, et de l'exprimer sans aucun parti pris, le romancier atteint une probité esthétique et morale plus élevée qu'il le ferait en altérant sa création par une intention morale. Selon la finesse de l'intelligence de l'artiste, l'œuvre contiendra sa part de beauté et de vérité, qui sont des fins suffisantes à rechercher ³. Cette affirmation des buts, des privilèges et des devoirs du romancier ressemble nettement aux théories d'un Swinburne et même d'un Pater sur les droits et les devoirs de l'artiste.

En France, comme en Angleterre, on associait généralement d'une façon typique le point de vue de l'art pour l'art dans le roman avec la théorie réaliste. L'article de James est caractéristique, car il révèle très clairement que James a emprunté sa conception du roman aux réalistes français. La qualité suprême du roman consiste, pour lui au moins, dit-il, dans « un air de réalité », dans l'illusion de la vie.

Cette déclaration fournit à Robert Louis Stevenson l'occasion de protester dans *A Humble Remonstrance* contre l'exagération de l'idée du roman comme simple représentation de la vie. Opposant

1. *Partial Portraits*, p. 404.

2. *Ibid.*, p. 405.

3. *Ibid.*, p. 406.

la nature informe de la vie et la nature formelle de l'art, Stevenson développe l'idée que l'artiste, par emploi d'une technique voulue, se sert de matériaux tirés de la vie, non pas pour imiter simplement la vie, mais pour créer un effet esthétique désiré. Le roman est une œuvre d'art ; il existe, non par sa ressemblance originelle avec la vie, mais par cette différence importante que le roman impose aux données tirées de la vie une forme artistique et une signification particulière. Oscar Wilde, dans son essai, *The Decay of Lying* (1890) se sert du même argument que celui de Stevenson, pour réfuter les prétentions des réalistes et des naturalistes à la « vérité » et à la fidélité au réel.

Stevenson, qui soulignait simplement un point esquissé dans l'article de James, se trompa en croyant que James n'était pas d'accord avec lui ¹. Mais la réaction de Stevenson et de Wilde contre l'idéal réaliste du roman éclaire, au point de vue de la théorie, les rapports entre les doctrines des réalistes ou des naturalistes et le point de vue de l'art pour l'art.

Il faut évidemment commencer par faire une restriction : la méthode réaliste n'implique pas nécessairement l'attitude de l'art pour l'art. Comme l'a observé David-Sauvageot, il y a deux types de réalisme représentés, par exemple, Flaubert et Zola ². Cependant comme David-Sauvageot constate :

« Si divers que soit par intention le réalisme didactique et le réalisme indifférent... ils se ressemblent à tel point dans la pratique, que nous ne parviendrons pas toujours à les distinguer. Ils ont comme devise l'un « l'art pour l'art », l'autre, « l'art pour l'enseignement » mais ils se servent des mêmes procédés esthétiques » ³.

Même dans les écrits théoriques de Zola, l'on trouve beaucoup d'arguments identiques à ceux des partisans de l'art pour l'art ⁴.

Ces remarques de David-Sauvageot expliquent pourquoi un George Moore pouvait être un disciple des procédés et des théories de Zola et, en même temps, en n'adoptant pas ses visées didacti-

1. James sentait que dans le fond, Stevenson et lui étaient d'accord pour voir avant tout dans le roman une œuvre d'art et non une pure reproduction de la réalité. Dans une lettre à Stevenson (5 décembre 1884) il reconnaît cet accord et parle de son article comme d'un « plaidoyer pour la liberté ».

Letters of Henry James, éd. P. Lubbock, 1920, v. I, p. 110.

2. V. p. ex. Zola : *Le Roman expérimental : Lettre à la Jeunesse*, p. 101.

3. David-Sauvageot, *Le Réalisme et le Naturalisme*, 1890, p. 12.

4. Zola, *op. cit.*, *Documents littéraires ; De la Moralité dans la Littérature*, p. 386.

ques ou sociales, rester un défenseur de l'art pour l'art. Elles expliquent aussi (étant donné qu'il est si difficile, dans le roman réaliste, de juger d'après l'œuvre actuelle d'un auteur, s'il est un partisan conscient ou non de l'art pour l'art) pourquoi nous avons voulu d'abord montrer seulement les tendances générales vers l'attitude de l'art pour l'art dans le roman anglais et pourquoi nous nous sommes limités à étudier de près seulement quelques-uns des romanciers qui formulèrent de façon précise cette théorie.

Cependant même les « procédés esthétiques » du réalisme : — l'idéal de l'art comme « représentation » de la vie, l'analogie entre les méthodes réalistes et celles de la science, — pourraient être regardés comme étant en contradiction avec l'idée de l'art pour l'art. Ici, on pourrait dire, il ne faudrait plus parler de « l'art pour l'art », mais de « l'art pour le vrai », « pour l'exactitude scientifique ».

C'est là le danger contre lequel Stevenson et Wilde réagissaient. Ils voyaient que la glorification de l'idéal réaliste de simple reproduction de la vie pouvait conduire à dédaigner les considérations purement artistiques. C'est surtout dans l'œuvre de Zola qu'ils voyaient cette tendance latente se développer. Toutefois leurs objections à cette tendance ne prouvent pas qu'il y ait une contradiction fondamentale entre le réalisme et l'art pour l'art. Au contraire Stevenson et Wilde firent simplement ressortir un élément qui existait dans les théories de réalistes comme Flaubert, les Goncourt ou Henry James, et qui provenait à l'origine du point de vue de l'art pour l'art : l'idée que le romancier était un artiste et pas plus un savant qu'un moraliste.

C'est la prééminence de l'élément formel en art, l'idée que le romancier utilise toutes choses, événements de la vie, problèmes moraux, vérité scientifique, uniquement comme moyens pour créer un certain effet esthétique voulu, qui constitue l'influence particulière de l'idée de l'art pour l'art, sur le point de vue réaliste et qui corrige des tendances à l'émulation excessive de la science.

Swinburne, il est vrai, à la suite de Baudelaire et de Poe avait déclaré que l'art, dont le but est le beau, était indépendant de la science, dont le but est le vrai. La démonstration ou l'enseignement de la vérité ne pouvait pas être le but de l'art ; cependant cela ne voulait pas dire que l'art n'avait rien à voir avec la vérité. Dans son chapitre sur *l'Art et la Science*, dans son étude des théories françaises de l'art pour l'art, Cassagne conclut :

« C'est ainsi que la science, qu'on aurait pu croire contraire à l'art pour l'art, finit par devenir son auxiliaire. Des hommes intelligents, habitués à tout regarder du point de vue de l'art, à lui ramener tout, ont compris le parti qu'ils pouvaient tirer de la science. Ils s'en sont servis. Elle leur a suggéré des procédés plus exacts, des méthodes plus précises. Par l'observation, la documentation, l'impersonnalité, ils ont conféré à leurs œuvres un caractère d'objectivité quasi-scientifique, doublant ainsi le prestige de l'art de l'autorité de la science, ce qui leur a permis de prendre vis-à-vis du public une attitude encore plus indépendante. Mais à part certains cas où la science introduite avec quelque indiscretion s'est trouvé en excès, la devise de l'art pour l'art ne s'est nullement changée en l'art pour la science. L'art est resté le seul but de l'artiste ; la science n'a été qu'un de ses moyens ¹. »

Il était même plus facile pour l'artiste de rejeter tout but didactique ou moral, ou de refuser un jugement moral sur son œuvre, s'il pouvait maintenir que son roman, non seulement comme œuvre d'art, mais aussi comme vérité, était indépendant de la moralité conventionnelle. Il ne faisait que présenter la vérité sous forme artistique, sans aucune intention de démontrer, de conclure ou d'enseigner pour la vie réelle.

En fin de compte, tous les partisans de l'art pour l'art — les membres du mouvement « esthétique » aussi bien que les romanciers réalistes tels que James ou Moore — pouvaient être regardés comme en parfait accord sur cette question de la « vérité » en art. Comme Pater l'a observé dans son essai sur le style, le vrai en art est différent du vrai en science. Même dans l'art le plus impersonnel, il entre une certaine qualité due à la personnalité de l'auteur. En art, la vérité résulte de la fidélité complète de l'artiste envers son « sens du fait », son impression personnelle de la vie. Suivant son tempérament, cette impression sera « romantique » comme chez un Swinburne ou un Stevenson, ou « réaliste » comme chez un Flaubert ou un jeune Moore. Chacun remplirait son devoir en s'efforçant consciencieusement de donner à cette vision intérieure une forme artistique parfaite, sans permettre à aucune considération extérieure de l'altérer.

C'est ainsi que se forma une conception d'une sorte de moralité littéraire ; l'artiste avait des responsabilités précises envers son sujet et envers son art, qui dépassaient les responsabilités envers son public, la société ou la morale, envers lesquels un Dickens, par

1. Cassagne, *op. cit.*, p. 294.

exemple, se sentait avant tout responsable ¹. D'où, comme nous voyons dans le cas d'un Flaubert, d'un James ou d'un George Moore, l'idéal du vrai en art s'associe avec l'idéal de fidélité envers l'art lui-même.

Donc, loin d'être en contradiction, le point de vue réaliste et l'idée de l'art pour l'art sont entièrement compatibles.

D'après la classification de David-Sauvageot, il est vrai, on peut regarder la majorité du groupe nombreux des réalistes anglais comme membres de « l'école indifférente », à laquelle il attribue la devise de l'art pour l'art. Soit que beaucoup parmi eux n'aient pas exposé de théories, soit qu'ils aient posé uniquement la question de la liberté morale ; nous nous sommes bornés à considérer comme *partisans* avérés de cette théorie seulement ceux qui l'exprimèrent nettement et dont un Flaubert, un Henry James ou un George Moore sont représentatifs. Nous avons choisi Henry James et George Moore comme représentants de l'attitude de l'art pour l'art dans le roman anglais en raison et de leur place importante parmi les romanciers après 1875, et du fait qu'ils étaient parmi les premiers à appliquer ce point de vue au roman anglais ².

Mais ces distinctions sont souvent importantes seulement au point de vue théorique. Dans la réalité pratique, les idées des réalistes « indifférents » aboutissent à peu près à la même attitude que celle des défenseurs évidents de l'art pour l'art. Les réalistes, dit Holbrook Jackson, étaient franchement amoraux, uniquement préoccupés de créer le sens du réel, sans se soucier de la présence ou de l'absence d'idées morales. « Quant à la beauté, ils étaient convaincus que ce qu'ils faisaient avec sincérité, véracité et réalisme, serait finalement considéré comme beau ³ ».

HENRY JAMES

Dans sa jeunesse, à son entrée dans la carrière littéraire, Henry James eut l'occasion d'entendre exposer la théorie de l'art pour

1. Voir George Gissing, *Charles Dickens*, 1898, Ch. IV, *Art, Veracity and Moral Purpose*, pour une démonstration très frappante du changement de l'attitude du romancier envers son œuvre. Voir aussi, Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties*, Ch. *The New Fiction*.

2. Il faudrait, cependant, signaler parmi d'autres à la fin du siècle, la magnifique expression de l'attitude de l'art pour l'art dans la Préface (écrite en 1897) à *The Nigger of the Narcissus* par Joseph Conrad. Conrad, influencé par les réalistes français, a été aussi un disciple de Henry James.

3. Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties*, p. 210.

l'art par les hommes mêmes qui l'avaient répandue en France. Pendant l'année 1875-1876 que James passa à Paris, il fit la connaissance de Turgenieff, qui l'amena aux réunions de dimanche après-midi chez Flaubert. Il y rencontra Edmond de Goncourt, A. Daudet, Zola, Guy de Maupassant et d'autres membres du « Cénacle ». James lui-même, décrivant en 1884 ces réunions, considère la théorie de l'art pour l'art comme idée caractéristique du groupe¹.

Le jeune Américain n'était pas encore prêt cependant à accepter l'idée de l'art pour l'art dans toutes ses manifestations, comme le démontre le volume *French Poets and Novelists* publié en 1878, recueil d'articles parus précédemment sur Gautier, Balzac, Baudelaire, Flaubert et Turgenieff. James montre sa familiarité avec les œuvres des auteurs français, et leur décerne certains éloges, mais l'éloge est atténué par tant de réserves que l'impression finale est celle d'antagonisme. Arrivant d'Amérique où l'attitude morale vis-à-vis de l'art était même plus dominante, si possible, qu'en Angleterre, le jeune critique ne peut pas accepter l'attitude des écrivains français envers la morale, leur cynisme, l'immoralisme révolté de Baudelaire, le point de vue amoral de Gautier².

En 1884, cependant, comme nous avons vu, James lui-même déclare dans *The Art of Fiction* que l'art et la morale sont deux choses entièrement différentes, et que le seul « but » du romancier devrait être de produire une œuvre d'art parfaite.

Ce changement d'opinion chez James venait probablement de ce qu'il avait compris la situation de l'art et de l'artiste en Angleterre, où il s'était définitivement établi en 1876. Les essais dans le volume *Partial Portraits*, ainsi que les premiers romans et nouvelles de James, le font voir comme un critique sévère de l'attitude moralisante des Anglais envers l'art et de leur indifférence pour les qualités esthétiques. Il dit dans son essai sur du Maurier (1893), qu'il était impossible de vivre longtemps parmi les Anglais sans s'apercevoir que le point de vue artistique est le dernier auquel ils se placent d'eux-mêmes³. Dans son essai sur Robert Louis

1. *Partial Portraits* : Ivan Turgenieff, p. 301.

2. *French Poets and Novelists*. V. Ch. Baudelaire, p. 64. Le ton de ces essais explique pourquoi on a affirmé que James n'était pas un partisan de l'art pour l'art (v. M. Garnier, *Henry James et la France*, 1927, p. 162). Il ne l'était certainement pas en 1878.

3. *Partial Portraits*, p. 370.

Stevenson, James déclare que l'écrivain dont l'effort est nettement celui de l'artiste se trouve naturellement obligé de se défendre en Angleterre ¹.

C'est sans doute cette conviction qui poussa James, en 1884, à faire sa profession de foi de pur artiste. James en était arrivé à comprendre combien l'introduction du point de vue du groupe de Flaubert serait nécessaire pour le développement futur du roman anglais.

James ne renia pas sa désapprobation du cynisme moral des auteurs français, pourtant. Son amour du délicat, du subtil, du raffiné, et l'empreinte laissée sur son esprit par un puritanisme répudié, l'empêchaient d'admirer les sujets des romans réalistes français. Dans ses essais par exemple sur Maupassant ² et même sur Pierre Loti ³, publiés d'abord en 1888, quand son point de vue avait définitivement changé, James montre encore son impatience de l'attitude des réalistes français envers la vie par son affirmation que les romanciers français contemporains ne s'occupaient que de la vie des sens et pas du tout de la vie de l'esprit.

Sa désapprobation de leurs sujets ne cachait pas cependant à James la valeur artistique de leurs œuvres. Dans ses essais sur les auteurs français, écrits après 1878, il continue de critiquer leur pessimisme, mais il insiste toujours sur ce fait que « jamais ils ne cessent d'être artistes » ⁴. C'était « la conviction artistique, la passion artistique » ⁵ de ce petit groupe qu'il avait connu à Paris, et l'intérêt passionné qu'ils portaient « aux questions de goût, aux questions d'art et de forme » ⁶ qui contrastaient le plus fortement avec l'idée que les Anglais d'alors se faisaient du romancier. C'est contre l'hostilité des Anglais envers ces considérations que James avait protesté particulièrement dans son *The Art of Fiction*. Une lettre du 21 février 1884 à W. D. Howells, révèle son changement d'attitude après 1878, et le mélange, dans sa nouvelle conception, de dégoût de la pruderie anglaise, de désapprobation du pessimisme des réalistes français et d'admiration profonde pour

1. *Ibid.*, p. 141.

2. Réimp. dans *Partial Portraits*.

3. Réimp. dans *Essays in London*, 1893.

4. *Essays in London*, Pierre Loti.

5. *Notes on Novelists*, Émile Zola.

6. *Partial Portraits*, p. 302.

leur vie artistique si intense et leur compréhension « de l'art, de la forme, de la manière »¹.

Le fait que *The Art of Fiction* de James ressemble de si près à la préface de *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant démontre aussi que leur commune source a dû être, comme on l'a remarqué², les théories de Flaubert et son « Cénacle ». Les arguments de cet essai offrent une grande ressemblance avec ceux que, la même année, James présente nettement comme la théorie de l'art pour l'art du groupe, et particulièrement de Turgenieff, dans son essai sur ce dernier. James identifiait l'idéal de l'art et de l'artiste chez Turgenieff avec celui du groupe de Flaubert, mais ce fut probablement l'exemple de Turgenieff qui influença le plus James, parce qu'il n'y avait pas dans l'œuvre de l'auteur russe l'exagération morale qui le gênait dans les autres.

De même que James adaptait les procédés littéraires de Flaubert et des Goncourt à son type personnel de sujets et à sa méthode complexe, il était influencé profondément par leur attitude envers l'art, mais l'adaptait à sa propre personnalité. Chez James le point de vue de l'art pour l'art ne s'associe pas avec l'attitude de révolte morale spéciale aux réalistes français, à Swinburne ou à Wilde. Quoique James condamnât la pruderie anglaise et qu'il réclamât pour l'artiste le droit de traiter tous les aspects de la vie, l'attitude de l'art pour l'art n'était pas d'abord pour lui un prétexte à employer des thèmes osés. La valeur de la théorie consistait pour lui à libérer le romancier des buts didactiques ou moraux et à élever le roman à un niveau purement esthétique.

On a remarqué que l'attitude de l'art pour l'art convenait mieux à James au point de vue de son art qu'aux autres partisans anglais de cette théorie, trop pris par leur révolte contre la moralité victorienne³. James, dit Rebecca West, n'était pas par tempérament, porté à un point de vue didactique ou moralisant. N'appartenant

1. Letters, *op. cit.*, vol. I, p. 104 :

" I have been seeing something of Daudet, Goncourt, and Zola ; and there is nothing more interesting to me now than the effort and experiment of this little group, with its truly infernal intelligence of art, form, manner,—its intense artistic life. They do the only kind of work to-day that I respect ; and in spite of their ferocious pessimism and their handling of unclean things, they are at least serious and honest. The floods of tepid soap and water which under the name of novels are being vomited forth in England, seem to me, by contrast, to do little honor to our race ".

2. Frierson, *op. cit.*, p. 200.

3. R. West, *Henry James*, 1925, pp. 80-82.

vraiment à aucune nationalité, à aucune école philosophique, ne prenant jamais fait et cause pour les questions sociales, jugeant les idées et les croyances sans passion, absorbé dans l'étude de la psychologie humaine, il pouvait enfin atteindre le détachement, l'attitude purement esthétique préconisée par la théorie de l'art pour l'art. C'était l'idéal que James exprimait, par exemple, dans son *The Art of Fiction* ou dans *The Author of Beltraffio*. Le romancier devrait s'efforcer d'obtenir une impression aussi profonde et complète que possible de la vie, et sans autres considérations, essayer de créer avec cela une œuvre d'art parfaite. On n'atteint pas immédiatement la réalisation d'un tel idéal : on voit dans l'œuvre de James une longue période d'effort avant que James réussît en effet à se libérer des limitations du milieu primitif, par sa concentration passionnée sur ses procédés artistiques, sur « l'authenticité de son impression » et sur la perfection avec laquelle il l'exprimait ¹.

Le pessimisme, le matérialisme, l'abus de l'érotique, n'étaient pas des éléments intrinsèques de la théorie de l'art pour l'art (non plus, à vrai dire, que du point de vue réaliste ou naturaliste : voir la Préface aux *Frères Zemganno* des Goncourts). James se livra à ses subtiles analyses de l'action du tempérament sur le tempérament, des évolutions délicates de la pensée et du sentiment, chez ses personnages aristocratiques et respectables, par intérêt purement esthétique, aussi dégagé du désir de faire une leçon morale que l'avait été Flaubert en créant *Madame Bovary* ou les Goncourts en écrivant *Germinie Lacerteux* ². Et il semble que plus il manifestait ce point de vue dans son œuvre, moins James était porté à l'affirmer théoriquement.

Comme le héros de sa nouvelle *The Author of Beltraffio* (un romancier voué entièrement à l'art pour l'art), James « sentait toujours le besoin de donner à son expérience de la vie une forme littéraire ». La « passion de la forme » qu'il attribue à cet auteur et aux autres écrivains dans ses œuvres, caractérise entièrement James lui-même.

La technique, la maîtrise complète de la méthode, la claire compréhension de l'effet artistique à produire, telles étaient les soucis constants de James, comme le démontrent les préfaces qu'il

1. V. Ezra Pound, *Instigations*, New-York, 1920, p. 112.

2. Voir Ford Madox Hueffer (F. M. Ford) *Henry James*, 1914, pour une discussion intéressante de cette qualité de détachement et cette absence de visées directement morales, dans l'œuvre de James.

écrivit pour l'édition complète de ses œuvres. Dans son commentaire sur les notes de James au sujet de la construction de sa *The Ivory Tower*, Ezra Pound dit qu'il les considère comme une innovation, « un point de repère dans l'histoire du roman écrit en anglais », parce qu'elles attestent « une compréhension du roman comme forme », une attention à la structure du roman, inconnue chez les romanciers de la tradition anglaise antérieure¹.

Il est intéressant de remarquer l'introduction dans le roman anglais après 1880 de l'écrivain ou de l'artiste comme personnage central et de ses problèmes en tant qu'artiste². James, par exemple, emprunte à la situation de l'art et des artistes en Angleterre la matière de plusieurs romans et nouvelles écrits entre 1883 et 1893.

The Author of Beltraffio (1884) dont le héros est un disciple ardent de l'art pour l'art, montre l'hostilité et l'incompréhension que l'artiste voué à un idéal d'intégrité artistique et de perfection formelle rencontrait auprès de ceux pour qui le roman devait être avant tout édifiant, dût-on pour cela présenter une fausse peinture de la vie.

The Lesson of the Master étudie le conflit entre la dévotion à l'art et le désir de la gloire et du bonheur dans la vie ordinaire. D'une façon digne des lettres de Flaubert, le « maître », qui a trahi son propre génie, prêche au jeune auteur la renonciation aux joies et aux responsabilités de la vie ordinaire, afin de poursuivre sans compromission l'idéal de la perfection artistique.

The Death of the Lion révèle l'hypocrisie des hautes classes faisant semblant de s'intéresser à la littérature.

De même, le roman de James, *The Tragic Muse*, (1890) est un document important pour l'étude de la situation de l'art et des artistes en Angleterre pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Dans ce livre, dont l'action se passe entre 1860 et 1870, James expose le conflit entre la mentalité pratique des Anglais et les idéaux de l'art. Le problème sentimental de chacun des principaux personnages consiste en un conflit entre l'art et d'autres intérêts, ce qui permet à James de dépeindre, au cours du livre, les nombreux points de vue traditionnels, les manières de penser, les systèmes de valeurs acceptés, qui s'opposaient aux buts de l'art et de l'artiste, dans l'Angleterre de Victoria. James introduit

1. Pound, *op. cit.*, p. 165.

2. Ce qui contraste, par exemple, avec le *Pendennis* de Thackeray.

dans son histoire, d'une façon assez sympathique même, un jeune « esthète » qui prêche les théories de la *Renaissance* de Pater.

Dans ces contes et romans de milieux artistiques James, montre très nettement sa sympathie pour l'idée de l'art pour l'art. On pourrait presque lui reprocher un but didactique, alors même que l'art pour l'art est le texte de son sermon.

En publiant *A Modern lover* en 1883, George Moore avait devancé James dans l'introduction dans la fiction, de l'artiste comme « héros » et des défenses de l'art pour l'art. De nouveau, dans son roman, *Mike Fletcher* (1889) — document intéressant pour l'histoire de la mentalité de la génération « fin de siècle » — Moore présente un groupe d'écrivains et d'artistes qui discutent les questions d'art et de moralité et du but de l'art. Comme dans les récits de James, Moore attaque l'attitude anglaise envers l'art, et développe, d'une façon qui révèle leurs origines françaises les théories nouvelles sur la fonction de l'artiste.

Même George Bernard Shaw, qui allait devenir un ennemi amical de l'art pour l'art, refléta les tendances intellectuelles en écrivant en 1881 *Love Among the Artists*, roman de milieu artistique où la valeur et le but de l'art sont discutés à des moments donnés¹.

The Unclassed, par George Gissing, publié en 1884, contient aussi des discussions sur la situation de l'écrivain. *The New Grub Street* (1891), du même auteur, étudie un certain nombre d'écrivains de tempérament différent, et fait un portrait tragique de la destinée de l'écrivain pauvre en Angleterre, mis dans l'alternative ou de prostituer son talent, ou d'endurer la faim et la misère, ce qui l'empêche également de réaliser son idéal artistique².

Le livre de Gissing est un supplément important de *The Tragic Muse* d'Henry James et de son *Lesson of the Master*, où les jeunes auteurs possèdent des moyens pécuniaires. L'art pour l'art, avec tout ce qu'il implique d'indifférence pour le public et pour les soucis de succès ou de renommée, est après tout un luxe ; la faim, démontre Gissing, est un ennemi de l'art encore plus efficace qu'un public stupide ou hostile. Néanmoins, l'entière sympathie de Gissing est pour l'artiste qui se sacrifie à son idéal d'art. Gissing lui-même a souffert des misères qu'il a décrit, et il semble avoir atteint

1. *Love Among the Artists*. London 1904, p. 290.

2. *The Hill of Dreams*, (écrit en 1895-96 et publié en 1907), par Arthur Machen, est le meilleur exemple que nous connaissons de ce genre de roman, créant l'image de l'artiste, adepte parfait de l'art pour l'art.

un point de vue analogue à celui de l'art pour l'art, par le chemin d'un pessimisme profond qui l'amena à cette conclusion que « la vie humaine n'a de signification qu'en tant que matière artistique »¹.

GEORGE MOORE

George Moore est même plus important que Henry James, comme défenseur actif de l'art pour l'art. A la différence de nombreux adeptes de l'art pour l'art, qui, après la première ardeur de la révolte juvénile, transigèrent sur leurs idées et les modifièrent ou, comme James, les transcendèrent en atteignant le détachement esthétique complet, Moore n'a fait que devenir un disciple de plus en plus conscient et déclaré dans cette foi, réaffirmée à maintes reprises de 1883 à 1928. Pendant sa longue carrière, il a composé des romans d'une grande variété de types, et s'est enthousiasmé pour toutes sortes de théories et de mouvements littéraires. Il n'a jamais varié cependant sur sa foi dans l'art pour l'art².

C'est un fait important que cet avocat convaincu de la théorie de l'art pour l'art a passé « en France les années où l'on est le plus impressionnable, de vingt à trente, quand les sens et l'esprit sont le plus largement ouverts »³. *Les Confessions d'un Jeune Homme* de Moore montre à quel point sa fréquentation des peintres impressionnistes et des poètes parnassiens pendant son séjour à Paris de 1872 à 1882 a déterminé sa conception de l'artiste et son enthousiasme pour l'art. C'est dans cette atmosphère que le jeune Moore, laissant ses études de peinture pour la littérature, prit conscience de sa personnalité littéraire, lut les œuvres des premiers partisans français de l'art pour l'art et fréquenta les écrivains contemporains qui propageaient cet idéal. Quand Moore retourna en Angleterre en 1882, sa conception du rôle de la littérature était celle d'un jeune Français élevé dans la tradition de l'art pour l'art telle que l'avaient léguée Gautier, Baudelaire et Flaubert.

C'est dans les *Confessions of a Young Man* (1888) (le livre dans

1. Frank Swinnerton. *George Gissing*, p. 33.

2. « C'est purement et uniquement un artiste... Il n'a vu dans la vie d'autre réalité que celle de l'art » (J. Freeman, *London Mercury*, juillet 1920).

« Son désir constant et unique, sa seule préoccupation ont été d'écrire à la perfection... Il a tout subordonné à son rêve d'artiste ». J.-E. Blanche, *Mes Modèles*, 1928 : *George Moore*).

3. George Moore, *Confessions of a Young Man*, Edited and annotated by George Moore, 1904 and again 1916. London.

lequel sont esquissées et pressenties presque toutes les tendances importantes de la révolte littéraire de la décade 1890-1900 en Angleterre) que Moore raconte l'histoire de sa vie artistique et ses enthousiasmes littéraires à Paris. Ce livre, d'ailleurs publié primitivement en français en 1886¹, est un document intéressant au point de vue de la littérature comparée. Moore mentionne, cite ou commente, entre autres, Gautier, Baudelaire, les Goncourt, Flaubert, Verlaine, Villiers de l'Isle Adam, Gustave Kahn, Mallarmé.

Dans ce livre le public anglais devait trouver des discussions enthousiastes, pas du tout systématiques, mais originales et suggestives, des écrivains français contemporains dont l'influence s'infiltrait lentement en Angleterre depuis l'article de Swinburne sur *Les Fleurs du Mal* en 1862. Après 1890, un Swinburne, un O'Shaughnessy, un John Payne ou un Henry James n'étaient plus des exemples relativement rares d'écrivains anglais avec une connaissance générale de la littérature française contemporaine. Moore, qui présenta aux lecteurs anglais quelques écrivains de la jeune génération comme Verlaine, Rimbaud, Laforgue, ne peut pas prétendre avoir suscité seul ce goût pour la littérature française qui caractérise la décade d'après 1888. Mais son livre apparut juste au moment où un groupe nombreux d'écrivains se tournait définitivement vers la littérature française contemporaine.

Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est que dans ce livre, le lecteur anglais trouvait l'éloge des auteurs les plus intimement mêlés à l'histoire de l'idée de l'art pour l'art. En fait, le livre est imprégné du point de vue de l'art pour l'art et toutes les remarques critiques sinon toujours très justes ou très profondes sont, ainsi que l'a noté Arnold Bennett, « toujours littéraires, suffisamment remarquables à une époque où les Anglais semblaient avoir perdu le point de vue purement littéraire². »

Les *Confessions* nous montrent avec quelles délices, se révoltant contre les orthodoxies révérees, Moore adoptait, comme l'avait fait Swinburne une décade auparavant, et comme Wilde et sa génération allaient bientôt le faire, le culte de la beauté, tel qu'il le trouvait dans l'œuvre de Gautier et de Baudelaire. Le fait qu'ensuite, dans ses défenses de l'art contre les Philistins, Moore en appelle si souvent à Gautier prouve que, dans les *Confessions*, sa

1. Dans la *Revue Indépendante*.

2. Arnold Bennett, *Fame and Fiction*, Mr. George Moore.

description de la révélation que fut pour lui la lecture de *Mademoiselle de Maupin* n'est pas exagérée ¹. Il dit encore en 1920 :

« *Mademoiselle de Maupin*... Je l'ai toujours regardée comme un livre sacré depuis mon plus jeune âge » ².

« La phrase de Gautier : « moi, je trouve la terre aussi belle que le ciel, et je pense que la correction de la forme est la vertu », me semblait, ainsi qu'à tous les intellectuels de ma génération, une expression complète et parfaite de doctrine » ³.

Avec Swinburne et Wilde, Moore trouvait dans l'œuvre de Gautier l'expression vraiment païenne de l'adoration du monde réel, de la passion et de la beauté physique.

Trait bien digne aussi d'un partisan de l'art pour l'art : le premier livre que Moore publia, *Flowers of Passion* (1878), était un volume d'imitations naïves des *Fleurs du Mal* de Baudelaire et de sa contre-partie anglaise, les *Poems and Ballads* de Swinburne, qui, lui aussi, dit Moore, « aimait la littérature pour elle-même » ⁴.

Moore n'est point un théoricien et ce qui importe, c'est sa propagande en faveur du point de vue général de l'art pour l'art d'après les écrivains français, plutôt que les développements théoriques de cette idée dans son œuvre ⁵. Pourtant, ce qui montre à quel point il s'était révolté contre l'attitude non-esthétique des Anglais, c'est qu'il subissait l'influence des symbolistes comme Gustave Kahn dans leur désir d'éliminer de la poésie l'élément intellectuel pour créer la poésie pure ⁶.

1. *V. Confessions*, pp. 51-54.

2. *Memoirs of my dead life, Apologia pro meis scriptis*, p. xx, Appleton, N. Y. 1920.

3. *Ibid.*, p. 29.

4. *Confessions*, p. 176, v. aussi *Avowals* (éd. 1924), p. 258. En 1879, Moore dédia à Swinburne une pièce (*Martin Luther*).

5. *Ashley Library Catalogue*, p. 156. George Moore, lettre à Swinburne, 5 juillet, 1887. « Mon goût en matière d'art a changé bien des fois, mais mon amour pour votre œuvre en prose comme en poésie est toujours demeuré le même. Votre attaque contre l'école à laquelle vous pensiez par erreur que j'appartenais était de votre meilleure manière (Moore fait évidemment allusion à l'attaque de Swinburne contre les naturalistes)... Cependant, j'avais songé à répondre; mais par déférence, par un sentiment de loyauté envers vous que j'admire, je ne le fis pas ».

6. Il est intéressant de constater, d'après sa mention de la préface de Gautier aux *Œuvres complètes* de Baudelaire, que Moore connaissait aussi la *théorie* baudelairienne de l'art pour l'art (p. 186).

6. Dans la préface à *Pure Poetry* (Nonesuch Press, 1924), Moore déclare : « L'art pour l'art signifie l'art pur, c'est-à-dire une vision presque détachée de la personnalité du poète ». Moore développe en 1888 la même conception de la poésie « pure »

L'auteur anglais qui a le plus influé sur Moore, et au point de vue du style et au point de vue de son culte de l'art, est Walter Pater. George Moore, qui dans ses premiers romans écrivit un anglais assez médiocre, est aujourd'hui un des plus parfaits prosateurs anglais, résultat d'une vie de travail consacrée à son idéal. Moore a toujours reconnu l'importance de l'influence de Pater, qui confirma en lui ce goût de la perfection du style. *Héloïse and Abelard* de Moore, par exemple, montre quelle impression durable avait produite sur lui l'idéal du « beau livre » et d'une « prose d'art » tel que Pater le concevait.

Dans *Marius the Epicurean*, nous dit Moore, il trouva non seulement beauté de style, mais aussi la révélation d'une philosophie de la vie qui contrebalança les tendances plus cyniques dues aux influences françaises.

Il est bien plus significatif, cependant, que Moore fasse un rapprochement entre *Mademoiselle de Maupin* et *Marius the Epicurean*. Ici, encore, comme dans son admiration pour Swinburne, l'enthousiasme de Moore pour l'écrivain anglais venait jusqu'à un certain point de ce qu'il retrouvait dans l'ouvrage anglais certaines qualités et certaines théories de ses maîtres français.

« Dans mon esprit ces deux livres seront toujours intimement associés ; si on laisse de côté quelques divergences secondaires, il est intéressant de remarquer combien ils ont de points communs, combien ils reposent sur les mêmes sympathies : le même culte joyeux du monde visible ; la même croyance invincible que la beauté des choses matérielles suffit à tous les besoins de la vie » ¹.

Le fait que Moore pouvait considérer si facilement les différences entre le mysticisme de *Marius* et le pur paganisme du livre de Gautier comme nettement « secondaires », illustre de façon frappante que dans sa réaction contre l'anti-esthéticisme victorien ², la jeu-

qu'il définit dans l'introduction à son anthologie de *Pure Poetry* en 1924. Il exclut de son livre tout poème à tendances morales, même discrètes, tout poème dans lequel l'auteur a voulu exprimer une « idée ». Les chansons de Shakespeare sont pour lui le type de cet idéal lyrisme pur et impersonnel.

1. *Confessions*, p. 173.

2. Pater, dans une lettre élogieuse pour le livre de Moore, n'a pu s'empêcher de reprocher à Moore « sa manière cynique et par conséquent partielle de regarder le monde » (lettre incluse dans l'Introduction de l'édition revue des *Confessions*).

Pater était forcément troublé par la manière dont ses disciples, un Moore ou un Wilde (à qui Pater fait une critique semblable en 1890) mêlaient leur culte de la beauté à une attitude de révolte cynique.

nesse de l'époque adoptait, le plus souvent, non le mysticisme de Pater, mais la chose que lui et les autres partisans de l'art pour l'art partageaient, la croyance que la beauté en elle-même était un bien légitime dans la vie. A la différence de James, cet idéal de la beauté était presque toujours pour Moore lié à l'élément de révolte moral. Moore garda toujours cette conviction, née de ces premières influences françaises et anglaises, à savoir que « le désir de la beauté est par lui-même une morale »¹. Par son souci du beau, par son amour de la forme, par son idéal « d'une prose d'art », aussi bien que par sa révolte contre la littérature « respectable », Moore appartient à la « tradition » de l'art pour l'art telle qu'on la trouve chez Gautier, Baudelaire, Swinburne et Pater.

Dans les *Confessions*, Moore raconte comment il lut les articles de Zola sur le naturalisme dans le *Voltaire* (articles recueillis dans le volume *Le Roman Expérimental* de 1880) et comment il fut enthousiasmé par la conception qu'exposait Zola d'un « art nouveau » embrassant et exprimant toute la vie moderne². Les imitations de Baudelaire et de Swinburne par Moore n'avaient aucune valeur littéraire. C'est de Balzac³ et de ses successeurs les « réalistes » et les « naturalistes » — Flaubert, les Goncourt, Zola⁴ — que Moore tira l'inspiration pour sa vraie contribution à la littérature anglaise. C'était nettement comme disciple des réalistes et des naturalistes français que Moore commença sa carrière d'écrivain anglais. Dans *A Modern Lover* (1883), *A Mummer's Wife* (1885) les critiques anglais voyaient des imitations de Zola et son « naturalisme » redouté, bien qu'ils devaient y voir peut-être même plus nettement l'influence de Flaubert. *A Mere Accident* (1887) montre l'influence de *A Rebours* de Huysmans et l'orientation de Moore vers le naturalisme « spiritualiste » de sa *Sister Theresa* (1902). Son *Esther Waters* (1894) et *A Mummer's Wife* sont deux des plus beaux romans réalistes anglais.

« Le culte de l'art pour l'art chez un George Moore se nuance du naturalisme âpre et cru que stimule et dirige l'exemple français ; tellement est un l'esprit de liberté morale, d'où ils sont sortis

1. *Memoirs of my Dead Life*, p. xx.

2. *Confessions*, p. 74 seq.

3. Voir *Ibid.*, p. 79.

4. *Ibid.*, p. 175.

l'un et l'autre¹ ». Moore a été un des plus ardents défenseurs de cette « liberté morale » complète pour l'écrivain, et c'est surtout ce côté de son attitude envers l'art qui est connu.

Dans ses romans — *A Modern Lover* ou *A Mummer's Wife*, par exemple, — Moore traita des sujets et posa des thèmes vraiment osés pour l'Angleterre de ce temps-là, bien qu'il fut moins hardi que ses modèles français. Naturellement, ses romans rencontrèrent une certaine opposition². Moore se trouve aussi en conflit direct avec le point de vue moralisateur à cause de sa défense de Zola en plusieurs préfaces à des traductions anglaises des œuvres de cet auteur. L'emprisonnement en 1889 d'Ernest Vizetelly, l'éditeur des traductions, ne fut que l'essai culminant et vain des forces réactionnaires de lutter contre l'intérêt croissant dans la littérature française contemporaine.

Moore acquit la conviction que la première condition d'une renaissance vigoureuse de l'art en Angleterre était le droit pour l'artiste de « parler à sa guise, politique, morale et religion », et que « la grande bataille littéraire à livrer de nos jours, n'est pas pour le réalisme ou le romantisme, mais pour la liberté de parole³ ». Dans ses romans tels que *A Modern Lover* et *Mike Fletcher*, dans ses préfaces et ses œuvres critiques, dans des écrits directement polémiques, Moore a attaqué les façons de penser et les conditions pratiques de publication qui limitaient la liberté de l'écrivain en Angleterre.

Quand *A Modern Lover* et *A Mummer's Wife* de Moore furent taxés d'immoralité, la principale bibliothèque circulante, Mudie et Cie, refusa de les envoyer à ses abonnés, ce qui équivalait presque à la suppression du livre en Angleterre. Dans une brochure de 1885, *Literature At Nurse*, Moore dénonça la censure des bibliothèques circulantes, et protesta à peu près dans les mêmes termes que Swinburne dans *Notes on Poems and Reviews* en 1866, contre l'ha-

1. Legouis et Cazamian, *Hist. de la litt. angl.*, p. 1155.

2. Voir, par ex. des comptes-rendus des romans de Moore : *Athenaeum* : 7 juillet, 1883, 13 déc. 1884, 24 juillet, 1886, 8 sept., 1888, 28 avril, 1894. — *Spectator* : 17 jan. 1885 (*An English Disciple of Zola*), 2 juin 1894 (*Esther Waters*) — *Academy* : le 12 juillet 1886, le 23 juillet 1887. On reconnaît le talent de Moore, et on fait même des éloges de son œuvre, mais on critique la « brutalité » et la « malpropreté » de ses sujets. Cependant, on ne le condamne pas en des termes aussi violents que ceux qu'employaient la critique des décades précédentes contre des livres infiniment moins osés — voir les critiques de George Eliot citées plus haut.

3. Préface à *Piping Hot* : trad. de Pot Bouille. 1885, p. xvii.

bitude anglaise d'interdire à la littérature tout ce que la jeune fille ne devait pas lire ¹. Moore prétend que la franchise et la vérité du roman réaliste sont moins dangereuses pour la « jeune fille » que la fausse idée de la vie qu'elle se fait d'après les peintures sentimentales du roman moralisant. Dans cette brochure, Moore s'attaque nettement à une situation définie, la tyrannie de la bibliothèque circulante ; sauf dans son affirmation des « droits sacrés de l'artiste d'obéir aux inclinations de son tempérament » et sauf une allusion à « l'esprit de recherche scientifique », il n'exprime pas très nettement ses tendances théoriques.

Dans une préface à la traduction anglaise de *Pot Bouille* de la même année, Moore reprend ces arguments, se plaint qu'on ne juge plus le roman d'après ses « mérites littéraires », et déclare que la morale que doit suivre le romancier n'a rien à faire avec la morale contemporaine, suivant laquelle la plupart des œuvres classiques, si elles venaient de paraître, seraient condamnées ².

A maintes reprises, dans *Confessions of a Young Man*, Moore attaque l'attitude moralisatrice envers la littérature. Tout le livre est un geste de révolte contre l'esprit bourgeois et la morale « victorienne ». Nous y rencontrons encore une fois le désir « d'épater le bourgeois ». Moore ridiculise le culte aveugle de la « Respectabilité », se moque de l'hypocrisie et de la bigoterie du temps, « confesse » avec fierté ses « péchés » contre le code de morale bourgeois. Il dénonce l'hypocrisie d'un âge qui force le poète et le romancier d'émasculer leurs œuvres pour ne pas offenser « la jeune fille », qui peut tout lire dans les journaux irresponsables du temps ³.

Moore ridiculise surtout l'idée « anglo-saxonne » que « notre condition morale dépend des livres que nous lisons ⁴ » — un des

1. Moore avait déjà attaqué les bibliothèques circulantes dans le *Pall Mall Gazette*, le 10 déc. 1884. Parmi d'autres lettres suscitées par cette attaque, il y en a une de George Gissing, qui démontre la nouvelle insistance sur une morale *artistique* contre laquelle le romancier ne doit pécher, même pour satisfaire au public :

" One of the most painful confessions in literature is that contained in the preface to *Pendennis*, where Thackeray admits that " since the author of *Tom Jones* was buried, no writer of fiction among us has been permitted to depict to his utmost power a man " on penalty, be it understood, of a temporary diminution of receipts. Let novelists be true to *their artistic conscience*, and the public taste will come round... Thackeray, when he knowingly wrote below the demands of his art to conciliate Mrs. Grundy [la morale conventionnelle], betrayed his trust ; and the same thing is being done by our living novelists to-day ".

2. Voir aussi la Préface à *The Rush for the Spoil* (*La Curée*) 1887.

3. *Confessions*, p. 172.

4. *Ibid.*, p. 173.

dogmes de la critique victorienne. Moore réagit jusqu'à l'extrême opposé par son refus d'admettre que le roman exerce aucune influence sur la conduite ou la morale du lecteur. Moore, en bon partisan de l'art pour l'art, ridiculise l'exigence d'un « dénouement moral », et déclare que la seule chose qui lui importe dans un roman, c'est « l'art »¹.

Les polémiques de Moore sont un exemple typique de ces protestations qui s'élevaient de plus en plus fréquentes de 1880 à 1890, contre les limitations conventionnelles imposées au roman. A mesure que la moralité « victorienne » s'affaiblit, et au moment où les auteurs anglais écrivaient des romans qu'aucun éditeur n'aurait osé publier vingt années auparavant, leurs attaques contre les vieux préjugés moraux se firent plus décidées. Mais il a encore fallu une longue campagne pour libérer le roman².

Quoique Moore se fut fait d'abord connaître en Angleterre, de 1883 à 1888, comme disciple et défenseur de Zola, il ne resta pas entièrement fidèle à son maître. Il ne semble jamais avoir été influencé par les théories de Zola sur le rôle social du naturalisme, et on peut se demander si « recherche scientifique » a jamais voulu dire la même chose pour Moore que pour un Zola. Au fond, *A Modern Lover* et *A Mummer's Wife* appartiennent plutôt à l'école de Flaubert qu'à celle de Zola.

En 1888, après une première période d'enthousiasme, Moore exprima son désenchantement des tendances de l'œuvre de Zola, de son exagération à reproduire la « réalité ». Par un argument analogue à celui de Stevenson, Moore le condamne d'avoir oublié que le romancier se sert de matériaux tirés de la vie pour créer un effet esthétique³. Il reproche à Zola et aux Goncourt leurs méthodes de documentation, de rassemblement méthodique de détails au lieu d'une synthèse imaginative des faits.

Moore, reprenant l'expression de Whistler, dit que « l'art n'est

1. *Ibid.*, p. 207.

2. Voir par exemple trois articles sur *Candour in Fiction*, typiques des points de vue différents dans cette controverse, par E. Lynn Linton, Walter Besant et Thomas Hardy, dans *The New Review*, 1890. Les revues, (dans lesquelles apparaissaient d'abord la plupart des romans anglais), s'adressant à « toute la famille », il s'agit donc de la question de l'opposition entre la franchise dans le roman et l'innocence de la « jeune fille ». L'article de Hardy est une des plus frappantes condamnations de la timidité morale du public qui force le romancier anglais à pécher contre sa « conscience littéraire ».

3. *Confessions*, p. 97. Voir aussi la critique de Zola, *A Visit to Médan*, dans le même volume.

pas la nature. L'art est la nature digérée » ¹. Par cette insistance sur l'aspect esthétique du travail du romancier réaliste, par cette fidélité à voir dans le roman une œuvre d'art, animée par « le rythme de la synthèse », Moore comme réaliste reste dans les rangs des adeptes de l'art pour l'art.

Comme dans le cas de James, sa révolte contre l'exagération de la méthode « scientifique » et contre l'oubli de la forme chez Zola n'empêchait pas Moore, d'apprécier le sérieux avec lequel les réalistes français envisageaient leur rôle d'artistes, leur souci des problèmes techniques de leur art. Dans ses *Confessions*, Moore considère les réalistes, comme surtout une école « littéraire » ². Dès le début Moore fut frappé « du désir constant et vif qu'avaient les réalistes d'écrire bien, d'écrire en artistes ». Il loue leurs réussites en prose, « la myriade de leurs découvertes verbales, leurs mille créations stylistiques, leur recherche constante de la force d'expression ». Nous avons déjà signalé avec quel zèle Moore a poursuivi dans son œuvre personnelle cet idéal de la perfection du style.

Moore prédit que si l'on imite les réalistes en Angleterre, l'introduction de nouveaux sujets amènera le développement de nouvelles formes de roman, de « nouvelles formes de langage ». On a voulu voir dans cette opinion l'annonce de l'*Ulysses* de James Joyce ³. Du moins nous pouvons conclure de ces remarques que si Moore réclamait l'entière liberté d'introduire toute la vie dans le roman, c'était parce qu'il attendait de cette liberté, le rajeunissement du roman, la possibilité de créer des formes d'art nouvelles. C'était au point de vue artistique, et non pour des fins scientifiques ou sociales que Moore justifiait les méthodes et les préoccupations des réalistes. Même le goût « décadent » de l'anormal, du défendu, avait une justification esthétique : les vieux sujets et les vieux thèmes étaient usés.

Dans son livre sur Moore, John Freeman fait remarquer à plusieurs reprises « que nous devons toujours nous rappeler que Moore est complètement et exclusivement un homme de lettres » ⁴ ; il aborde les sujets de ses romans, comme James, d'un point de vue purement esthétique. Plus que James peut-être, Moore s'intéresse à la psychologie humaine, à la vie humaine, surtout comme élé-

1. *Ibid.*, p. 103.

2. *Ibid.*, p. 184.

3. Osbert BURDETT, *The Beardsley Period*, p. 79.

4. *Portrait of George Moore*, 1922.

ments d'art. Cela ne veut pas dire que la « valeur humaine » de la vie lui soit indifférente, mais il étudie les problèmes moraux, par exemple, non par rapport à l'ordre social, ou à un système de morale, mais comme problèmes personnels des hommes et des femmes aux prises avec la vie. Ainsi, il écrivit son chef-d'œuvre, *Esther Waters*, histoire d'une domestique, non pour des motifs de réforme ni pour des raisons sociales en général, mais afin d'écrire avec art l'histoire de la vie et des sentiments d'un certain être humain. Et si, ensuite, le roman a eu une bonne influence sociale, Moore en est content, mais cela n'était pas son but en écrivant. Moore a traité dans ses romans toutes sortes de sujets : la vie des champs de course et du théâtre, l'aristocratie provinciale d'Irlande, la vie d'une domestique, les amours d'Héloïse et d'Abélard, la vie d'un prêtre, la vie du Christ ; mais toujours son intention a été de « raconter l'histoire », de dépeindre ses personnages pour eux-mêmes, de créer une œuvre d'art.

De même que chez James, cette attitude esthétique se mêle intimement au souci de la forme. John Freeman prétend même que c'est à Moore que l'on doit en grande partie d'avoir introduit cet idéal de la forme du roman dans la littérature anglaise ¹. Il est au moins significatif qu'il faille revendiquer cet honneur précisément pour les deux romanciers anglais qui de leur génération ont subi d'une façon si décisive l'influence de la théorie de l'art pour l'art : Moore et James. Certainement, la netteté, la psychologie simple des caractères de Moore, la construction simple et balancée de ses romans, ressemblent peu aux personnages complexes et intellectualisés de James et à la construction encore plus complexe de ses livres. Cependant, l'un comme l'autre, tout en cherchant sa forme particulière d'expression, s'intéressait aux qualités architectoniques, pour ainsi dire, du roman. Dans la description qu'il fait de sa première lecture de *l'Assommoir* de Zola, par exemple, Moore montre son intérêt dans la structure du roman par son admiration pour « le développement harmonique de l'idée » et pour le retour de motifs comme dans une fugue. Dès 1888, Moore exprime son idéal de la nature formelle du roman, en le définissant : une suite rythmique d'événements décrits dans une suite rythmique de mots.

Moore continua le genre de critique artistique et littéraire des *Confessions*, critique fortement personnelle, libre, souvent capri-

1. *Ibid.*, p. 225.

cieuse, mais toujours suggestive et parfois d'une pénétration mordante, dans deux volumes d'essais, *Impressions and Opinions* (1891) et *Modern Painting* (1893). On trouve dans ces livres la même affirmation des valeurs purement esthétiques en art qui caractérise le point de vue du premier livre. Arthur Symons, dans un article sur *Impressions and Opinions* (qui contient, entre autres, des essais sur Turgeneff, Verlaine, Rimbaud et Laforgue) constatait que les essais de Moore, malgré la grande différence de caractère, étaient dans la tradition des *Appreciations* de Walter Pater ¹.

Plus intéressant encore du point de vue de l'art pour l'art est le volume, *Modern Painting*. Dans ces essais, Moore présente aux lecteurs anglais l'œuvre des peintres impressionnistes français : Manet, Degas, Renoir, Monet, Pissarro, Sisley, qu'il avait connus pendant son séjour à Paris. « J'observais l'art impressionniste depuis le commencement, dit-il... J'en entendis développer la théorie autour des tables de marbre des cafés » ². Moore avait étudié la peinture avant de s'intéresser à la littérature : à Paris, il semble avoir fréquenté davantage les peintres que le groupe littéraire.

Le fait que ç'aït été le même homme qui a défendu le premier avec énergie les naturalistes en Angleterre et a présenté le premier la peinture impressionniste au public anglais symbolise en quelque sorte la façon dont la campagne pour la liberté morale dans l'art et la défense des valeurs esthétiques en art furent si souvent associées dans la seconde moitié du siècle. Nous reviendrons à la question de l'importance pour la fortune de l'art pour l'art de ce rapprochement de la littérature et des arts plastiques.

A voir combien Moore aime à revenir dans ses derniers livres de critique ou d'autobiographie aux problèmes brûlants de sa jeunesse — les rapports entre l'art et la moralité, la nécessité d'une liberté absolue pour l'artiste, la protestation contre toute forme de censure, l'importance des valeurs purement formelles et esthétiques de l'art ³ — nous pouvons deviner l'importance qu'avait pour le jeune écrivain de 1880 cette doctrine de l'art pour l'art et combien

1. *The Academy*, 1891. "Mr. Moore, comme Mr. Pater, et comme aucun autre, à mon avis a un culte absolu de l'art pour l'art ; il est absolument incapable de s'occuper d'autre chose que de cette question ; est-ce du bon art ou du mauvais art ? Il ignore totalement toutes les autres questions qui tourmentent un cerveau anglais ordinaire : ces considérations banales de tendance, de convenance ».

2. G. MOORE, *Reminiscences of the Impressionist Painters*, 1906. *Prefatory Letter*.

3. Voir, par ex. Vale, 1910, pp. 140-141. *Avowals* (1919) et 1924, pp. 9-119, *Conversations in Ebury Street*, 1925, pp. 195, 231, 289.

Moore s'est inspiré profondément de cette conception de l'artiste dégagé de tout dogme, de toutes les opinions et les codes courants, uniquement occupé à se faire une vision personnelle de la vie et à la traduire dans la forme artistique la plus parfaite.

ROBERT LOUIS STEVENSON

La théorie de l'art pour l'art étant liée, dans l'esprit anglais, avec l'idée d'une philosophie pessimiste de la vie, un goût décadent du pervers et de l'anormal, Robert Louis Stevenson n'est pas d'ordinaire associé avec cette théorie. Pour le public anglais, Stevenson a toujours été le champion vénéré des vertus anglaises de virilité et de vaillance. Sa philosophie optimiste de l'énergie et de l'action, les exemples de courage et de force qu'il donna dans sa vie, son affirmation de la « joie »¹ et du bonheur de l'existence, l'ont placé dans la tradition anglaise de la littérature morale. On le regarde comme le symbole populaire de l'opposition complète à toutes les tendances représentées dans l'art et dans la vie par son contemporain, Oscar Wilde.

Il est certain que Stevenson résista aux tendances pessimistes de sa génération et que ses essais sur des questions morales et ses romans d'aventure convenaient admirablement au goût du public anglais. Il est d'autant plus intéressant, pour cette raison, de trouver que Stevenson a exposé aussi nettement que Wilde lui-même, certains principes de l'art pour l'art et de constater ses rapports assez curieux avec cette théorie.

Dans son essai sur *Fontainebleau* (1884), Stevenson expose une théorie de la nature de l'art qui le montre bien loin de l'idée qu'on se fait de lui comme adepte de l'art moralisant. Stevenson déplore qu'en Angleterre « le bourgeois intelligent » détourne l'artiste du droit chemin avec des théories sur les « buts sublimes et l'influence morale de l'artiste »².

Cette théorie moralisatrice, dit-il, est « la ruine » de l'artiste. Car la littérature est avant tout et après tout, un métier, un art. C'est l'amour des mots, et non le désir de publier de nouvelles découvertes, c'est l'amour de la forme et non le désir d'interpréter d'une nouvelle façon les événements de la vie, qui sont le signe de

1. V. *The Lantern Bearers* dans *Across The Plains*. Cet essai renferme aussi une attaque contre la description pessimiste de la vie chez Zola.

2. STEVENSON. *Works*, Penland Edition, vol. XV, p. 244.

la vocation de l'écrivain et du peintre, dit-il ¹. En déclarant que « l'arabesque », symbole de la forme pure, est, même en littérature, la première donnée imaginative de l'artiste, Stevenson ne laisse aucun doute que pour lui, ce n'est pas la « leçon », l'idée enseignée, mais la forme, qui est l'aspect essentiel de l'art. Ce n'est que par cette préoccupation de la forme que l'artiste parvient à accomplir la vraie affaire de l'art, qui est de rendre vivant des abstractions et de donner de la signification et du charme aux faits.

Cette méfiance des théories sur le but moral de l'art, et cette prééminence de la forme rappellent l'essai de Pater sur *The School of Giorgione*, et ressemblent de très près à la prétention d'Oscar Wilde, dans *The Critic as Artist* ² que, c'est la forme qui précède l'idée, ou qui du moins détermine l'idée dans l'œuvre d'art.

Stevenson revient assez souvent à cette idée de la valeur capitale de la forme en soi, sans aucun rapport avec « une critique de la vie » ³, ou comme il l'exprime, la valeur du style en dehors d'aucune valeur dans la pensée exprimée (" a grace in the handling, apart from any value in the thought "). De même, dans son essai sur Robert Burns (1879), Stevenson remarque que Burns a eu de l'influence sur Wordsworth et sur le monde « non par ses sujets, mais par son style ». Il n'y a en effet, dit-il, qu'une « seule qualité à considérer dans un homme de lettres ; c'est qu'il écrive bien, et une seule faute impardonnable : c'est qu'il écrive mal » ⁴. Cette vive préoccupation qu'avait Stevenson des problèmes du style, ses recherches continuelles de vocabulaire et de rythme venaient de ce que la forme constituait pour lui la qualité essentielle de l'art, l'intérêt principal de l'écrivain. Nous avons déjà signalé dans son *A Humble Remonstrance* sa défense de la forme, pour lui l'élément essentiellement artistique du roman, comme de toute œuvre d'art.

Dès sa jeunesse, Stevenson s'était appliqué au perfectionnement de son style, et comme tant d'hommes de sa génération, il subit en cela l'influence de la littérature française. De 1874 à 1879, il passa presque tout son temps en France à faire les excursions qu'il

1. " And this is the lad's ruin. For art is, first of all and last of all, a trade. The love of words — not a desire to publish new discoveries, the love of form and not a novel reading of historical events, mark the vocation of the writer and the painter. The arabesque, properly speaking, and even in literature, is the first fancy of the artist ". *loc. cit.*

2. Voir plus loin.

3. *Works*, vol. XV, p. 274 (*Technical Elements of Style*).

4. *Ibid.*, vol. VIII, p. 70.

a décrites dans *An Inland Voyage* et *Travels with a Donkey*, à mener la joyeuse vie de Bohême de l'artiste à Fontainebleau et à Paris, dont on peut trouver la description dans *The Wrecker* et dans l'essai sur Fontainebleau dans *Across the Plains*. Dans ce dernier essai il montre comment « l'amour du style » s'est confondu pour lui avec l'amour de la France, où l'on acquiert la précision, la clarté, l'emploi habile et élégant des matériaux, l'amour du style en soi, rien qu'à y séjourner. Son biographe, J. H. Steuart¹, cite ; entre autres influences littéraires pendant son séjour en France, celles de Baudelaire, Sainte-Beuve, A. Daudet, Anatole France, Zola et surtout Flaubert. Comme Henry James, tout en répudiant le pessimisme des romanciers réalistes, Stevenson a subi l'influence de leurs procédés littéraires.

Stevenson, dans ses essais, révèle un souci de conduite, une préoccupation du côté moral de la vie et une haine du pessimisme scientifique du temps, qui explique en grande partie pourquoi il fut sympathique au public anglais. Mais ses lecteurs « victoriens » ne paraissent pas s'être aperçus que son évangile d'énergie et d'optimisme était en opposition aussi avec leur morale conventionnelle. Tout en combattant le pessimisme de ses contemporains décadents, il était entièrement d'accord avec eux pour condamner l'étroitesse de la morale « victorienne ». Dans *Pulvis et Umbra*, il critique le code de morale bourgeoise, avec ses définitions étroites de bien et de mal, et il soutient, tout comme les partisans pessimistes de l'art pour l'art l'avaient soutenu, que la morale est relative, qu'elle change de pays en pays². Comme eux, Stevenson demande dans cet essai qu'on regarde la vie entière sans peur. Il diffère des autres hommes de sa génération qui condamnaient la peur victorienne de la vérité, seulement par son affirmation qu'on peut connaître la vie tout entière et conserver toujours une foi optimiste.

Stevenson ne manque pas de prêcher aussi, comme dans *The Morality of the Profession of Letters*, que l'artiste doit décrire la vie telle qu'il la voit, sans rien supprimer par crainte de l'effet que cela pourrait produire sur le lecteur. Il défend à l'écrivain de fausser

1. J. H. STEUART, *Stevenson*, London 1924, p. 196. V. aussi Ch. SAROLEA, *R. L. Stevenson and France*, et Ruth Lansing, *R. L. Stevenson's French Reading as Shown in his Correspondance, Poet-Love*, mars-av., 1918.

2. *Works*, vol. XV, p. 332.

son impression de la vie : il faut être entièrement sincère, au risque même d'offenser la morale ¹.

Dans les lettres de Stevenson et dans des biographies récentes ², se révèle même plus nettement un Stevenson, nature artiste, qui hait la pruderie et déplore autant que ses contemporains pessimistes et révoltés, les limitations imposées au roman.

Les essais que nous venons de citer suffisent à montrer combien de fois, même dans ses œuvres éditées, Stevenson énonce des principes entièrement en accord avec le point de vue de l'art pour l'art.

Ce n'était qu'en faisant une application assez curieuse de ses théories, et, il faut l'admettre, en laissant inexprimé tout un côté de ses idées et de son expérience de la vie que, en dépit de ses opinions sur l'importance de la forme et ses théories sur le devoir de l'écrivain de dire toute la vérité, Stevenson devint l'idole du public anglais conservateur.

Les partisans de l'art pour l'art insistaient souvent sur la responsabilité presque mystique de l'artiste envers son art, qui surpassait tous ses autres devoirs. Comme un Henry James dans *The Lesson of the Master*, comme un Flaubert, comme un Gissing, ils prêchaient un mépris intransigeant du public. Stevenson, au contraire, finit par voir la relation entre l'écrivain et le public d'une façon beaucoup plus pratique. Pour lui la littérature est une pro-

1. Man is imperfect ; yet in his literature he must express his own views and preferences ; for to do anything else is to do a far more perilous thing than to risk being immoral ; it is to be sure of being untrue... To conceal a sentiment, if you are sure you hold it, is to take a liberty with the truth. *Works*, vol. XV, p. 297.

2. Voir surtout *The True Stevenson*, par George S. Hellman, Boston, Little Brown and Co., 1925. Ce livre est un essai pour réfuter la légende de Stevenson uniquement prédicateur de morale virginibus puerisque. Hellman voit en Stevenson " not alone the sensuous and spiritual knight, the battler who at the end questioned the value of his generous chivalry, but the author who was a frustrated protagonist in the fight to free literature from the manacles of narrow morality... a devoted artist who yet relinquished themes that seemed to him of preponderant significance for art and life... " (p. 27).

Hellman rend Mrs. Stevenson surtout responsable de la soumission de l'écrivain aux exigences morales du public anglais. Voir le chapitre *A Destroyed Novel*, dans lequel Hellman prétend que *The Author of Beltraffio* de Henry James fut inspiré par un incident de la vie de Stevenson : la destruction d'un roman réaliste qu'il aurait écrit, provoquée par l'opposition de Mrs. Stevenson au caractère " immoral " du livre.

Il est certain que les essais de morale et les romans de Stevenson n'expriment pas l'homme tout entier et son expérience de la vie.

J. H. Steuart, dans son édition revue de sa vie de Stevenson, London, 1924, accepte l'interprétation de Hellman, qui l'avait déjà exposé en des articles antérieurs au livre que nous citons.

fession, un métier, et l'envisageant de cette façon, il révèle qu'il accepte certains côtés du système de valeurs bourgeois. Dans sa *Lettre à un jeune homme qui propose d'adopter la profession d'artiste* (1888), Stevenson soutient que le premier devoir de l'homme en ce monde étant de gagner sa vie, l'artiste ne peut pas demander au bourgeois qui tient la bourse de payer pour des œuvres qu'il n'aime pas ou qui l'offensent.

Stevenson ajoute l'argument, assez paradoxal, que le vrai artiste peut satisfaire à la fois aux devoirs envers son art et envers son employeur, le public. Si, au cours de ses capitulations, il fausse son talent, son talent n'aurait pas été très grand, et il aura préservé quelque chose de meilleur : le caractère. Une telle argumentation plaisait, il va sans dire, à la mentalité pratique et moraliste victorienne et contredit assez nettement les arguments de Stevenson dans les essais que nous venons de citer.

Dickens, qui tenait avant tout à la sympathie du public, était disposé franchement à supprimer ou à modifier tout ce qui, dans sa peinture de la vie, pouvait paraître désagréable ou immoral au public¹. Mais Stevenson, ayant subi l'influence du principe de l'art pour l'art en ce qui concerne le devoir du romancier envers la vérité et envers son art, ne pouvait plus sans trouble se plier si librement aux exigences du public.

Tel était le dilemme de Stevenson. D'une part, il croyait que, dans sa recherche de la forme parfaite, l'écrivain devait rendre fidèlement ses perceptions. D'autre part, il désirait éviter tout conflit avec le public.

Stevenson fit un curieux compromis, compromis qui l'empêcha de donner toute sa mesure comme artiste, et qui au fond offense l'idéal de l'art pour l'art, tel qu'il l'avait exprimé ou tel qu'un Flaubert l'avait compris.

Or, Stevenson chercha pour ses sujets un milieu où il put transcrire fidèlement ses perceptions et ses sensations, où il put présenter une image « réaliste » de son sujet, sans choquer la moralité victorienne.

Stevenson se réfugia dans le romanesque — « romance ». En 1882, dans *A Gossip on Romance*, il déclare qu'il y a une grande partie de la vie « qui n'est pas immorale, mais simplement amoral » et dont l'intérêt consiste non en questions de préférence morale

1. Voir par ex. la lettre de Dickens citée par Gissing, Charles Dickens, p. 66.

ou de significations éthiques, mais en « problèmes d'action et d'intelligence, tels qu'ils se présentent dans l'aventure nette et franche, le choc des armes ou la diplomatie de la vie. » Sur ce terrain neutre, Stevenson trouve qu'il est possible de bâtir les plus joyeux vers, les plus vivantes histoires. Dans le romanesque il échappa d'un côté au pessimisme de sa génération littéraire, et de l'autre côté aux difficultés imposées à l'écrivain par l'étroite morale du temps.

Ainsi, Stevenson, tempérament aussi sensuel et artiste qu'un George Moore, appliqua la méthode réaliste de reproduction exacte et fidèle de son sujet, au roman d'aventure, dans lequel on ne risquerait pas d'offusquer les âmes prudes. Dans une lettre à Sidney Colvin, du 18 mai 1892, Stevenson lui-même remarque : « Avec tout mon romanesque, je suis un réaliste et un prosaïste (prosaist), et j'aime jusqu'au fanatisme les sensations physiques pleinement et nettement rendues ; d'où mes dangers ». Et il observe combien il serait hasardeux d'appliquer la méthode réaliste de ses descriptions à des sujets d'amour, par exemple ¹.

Ne voulant pas écrire des romans dans lesquels il faudrait fausser l'image de la vie pour la rendre conforme à la moralité conventionnelle, et ne voulant ou ne pouvant pas lutter contre le public conservateur, comme l'a fait un George Moore, Stevenson préfère éliminer de son œuvre les sujets qui exigeraient pareille falsification ou pareil conflit ². C'est ainsi que le principe de l'art pour l'art qui maintient que l'art est « amoral », qu'il existe en dehors de la morale, se transforme chez Stevenson en un motif négatif : il crée de l'art « amoral », en se bornant à un genre de sujets « amoraux » en eux-mêmes et donc entièrement convenables. Par cette limitation même

1. « With all my romance, I am a realist and a prosaist, and a most fanatical lover of plain physical sensations plainly and expressly rendered ; hence my perils. To do love in the same spirit as I did (for instance) David Balfour's fatigue in the heather ; my dear sir, there were grossness, ready-made ! And hence, how to sugar ? »

Voir aussi George Moore dans *Confessions*, p. 172. « In speaking of Mr. Henry James, I said that, although he had conceded much to the foolish, false and hypocritical taste of the time, the concessions he made had in little or nothing impaired his talent. The very opposite seems to me the case with Mr. Stevenson. For if any man living in this end of the century needed freedom of expression for the distinct development of his genius, that man is R. L. Stevenson ».

2. Cependant, même Stevenson n'échappa pas à certaines critiques sur la moralité de ses œuvres : voir sa lettre à Sidney Colvin, février 1892 (éd. Colvin) dans laquelle il parle des accusations d'immoralité portées contre sa *The Beach of Falesa* et *The Treasure of Franchard*. Il déplore le destin du romancier dans « ce monde anglo-saxon » et déclare qu'il évite d'ordinaire les difficultés en éliminant les femmes de ses romans !

de son talent, Stevenson démontre l'emprise de la morale établie sur les esprits du temps, et le courage (aussi peut-être, l'indépendance financière) qu'il fallut pour essayer de s'en libérer. Mais en sentant qu'il péchait contre son talent et son art par cette conformité aux idées du public, Stevenson montre le changement qui s'est opéré depuis les jours de Dickens et Thackeray.

L'individualisme foncier de la théorie de l'art pour l'art apparaît dans ce fait que des hommes aussi différents et même opposés par leur personnalité, leurs méthodes de travail et leur attitude envers la vie, que Henry James, George Moore et (dans le sens spécial que nous avons défini) R. L. Stevenson, aient pu s'entendre au fond sur les droits et les devoirs du romancier. De même, le fait que chacun de ces hommes assimila de façon si différente les procédés et les théories artistiques des réalistes français montre également avec quelle variété de formes les idées de Flaubert et de son groupe s'étaient infiltrées dans le domaine du roman anglais.

C'est dans le champ du roman qu'on voit le plus nettement le rôle important que jouait l'élément de révolte morale dans les manifestations de la théorie de l'art pour l'art. Dans les écrits des auteurs étudiés dans ce chapitre, nous avons vu des protestations contre la vieille morale, associées à des déclarations selon lesquelles le roman devait être jugé d'après sa facture, sa forme et non d'après la moralité de ses sujets. George Moore, dans ses romans et ses écrits polémiques et critiques, donne l'expression typique de cette association de tendances.

Si Moore est le représentant de la révolte morale, James et Stevenson donnent des exemples divers du manque de disposition chez les auteurs anglais à pousser cette révolte à l'extrême. James avait attaqué la timidité morale des Anglais, mais il échappa au conflit avec le public par son dédain inné de l'action et de l'intrigue extérieures, par son application à suivre dans son œuvre les changements complexes et subtiles du sentiment intérieur chez des personnages presque toujours de la « haute société » — qualité rassurante par elle-même pour le lecteur conservateur d'Angleterre qu'intimidaient les études réalistes de passions violentes et de caractères fougueux dans les « basses classes ».

D'autre part, Stevenson, comme nous avons vu, cherchait consciemment un refuge dans le romanesque, dans « romance », la seule sphère où l'on pouvait maintenir la nature amoral de l'art, sans

soulever les protestations des critiques anglais. Même Moore, qui ne pratiquait pas un semblable « éloignement », et fut celui qui entra le plus directement en lutte avec l'attitude moralisante de l'époque, pourtant n'avait pas osé dans ses premiers romans aller aussi loin que ses modèles français dans sa peinture réaliste de la vie.

Malgré les différences dans la théorie littéraire et dans l'application de leurs points de vue communs, ces hommes présentent leur idéal du romancier en des formules théoriques semblables. Chacun condamne toute visée didactique ou morale dans le roman. Pour chacun, le romancier est avant tout un artiste, et son œuvre est sérieuse, élevée, importante, non seulement pour des raisons morales et sociales, comme un Dickens en alléguait, mais pour la nature élevée de l'œuvre d'art elle-même.

Le romancier réclame le droit d'observer et de rapporter tout de la vie et refuse de se soumettre à des fins externes uniquement par fidélité à son sujet, à son impression de la vie, tant est grande sa sincérité artistique. Pour le partisan de l'art pour l'art, l'art lui-même comporte une morale de vérité et de sincérité que même la morale de la vie ordinaire ne peut pas dépasser.

Les auteurs que nous avons étudiés se ressemblent aussi par le fait qu'ils s'intéressèrent à la forme, au style, aux problèmes techniques de leur œuvre, à un degré sans précédent dans l'histoire du roman anglais. Également, tous les trois ont tiré ce souci de la forme de la littérature française contemporaine. Ce n'est pas du tout une coïncidence fortuite que cette manière de considérer le roman comme une « forme », ce souci de la structure, des qualités architectoniques du roman, ait été introduit dans le roman anglais par ces hommes qui, refusant désormais de justifier leur œuvre uniquement d'après son influence morale ou sociale, sentirent la responsabilité de « l'artisan » au sujet des mérites techniques de leur œuvre.

VII

LA FIN DU SIÈCLE

Oscar Wilde et ses Contemporains

WILDE ET LE « MOUVEMENT ESTHÉTIQUE » DE 1880 — LA RIDICULE DE L'ESTHÉTICISME — JAMES MC NEILL WHISTLER — WILDE, « HOMME D'ACTION », ÉNONCE LES ATTITUDES DE L'ART POUR L'ART DANS LEUR FORME LA PLUS EXTREME ET PARADOXALE — L'ATTAQUE CONTRE LA « VIE » — LA FORME AVANT TOUT — L'IMPORTANCE DES INFLUENCES FRANÇAISES CHEZ WILDE ET SA GÉNÉRATION — L'ART POUR L'ART ET LA « DÉCADENCE » — « THE PICTURE OF DORIAN GRAY » — LE PROCÈS DE WILDE — LES ÉCRIVAINS DE '90 : « THE YELLOW BOOK » ET « THE SAVOY » — LES NOUVELLES DÉCLARATIONS DE L'ART POUR L'ART — LE RAPPROCHEMENT ENTRE LA LITTÉRATURE ET LES ARTS PLASTIQUES : L'INFLUENCE DES PEINTRES SUR LE DÉVELOPPEMENT DE L'ART POUR L'ART — LE SYMBOLISME : ARTHUR SYMONS ET WILLIAM BUTLER YEATS.

Une preuve très nette du changement qui s'était produit petit à petit dans la littérature anglaise depuis le milieu du siècle, c'est que Oscar Wilde, dont la carrière embrassa les vingt dernières années du siècle environ, ne fut pas un phénomène entièrement isolé dans l'Angleterre de son temps. Dans sa défense de l'art pour l'art on peut voir en lui un représentant extrême d'une des tendances caractéristiques de la littérature anglaise après 1885. L'attitude de l'art pour l'art fleurit côte à côte avec les tendances réformistes en littérature.

L'idée de l'autonomie de l'art avait mis vingt ans à s'implanter vraiment en Angleterre. Swinburne et ses disciples, Arthur O'Shaughnessy, John Payne, et leurs frères aînés en poésie, Rossetti et Morris, de même que Pater, ou les artistes Whistler, Burne-Jones, Simeon

Solomon, John Nettleship, demeurèrent un groupe à part du courant littéraire et artistique dominant, souvent orienté vers les littératures étrangères et particulièrement la littérature française. C'est significatif de voir que, avant 1880, l'histoire de l'art pour l'art en Angleterre est intimement mêlée à un petit groupe d'écrivains et d'artistes et à un milieu artistique assez restreint.

Vers 1880 environ, toutefois, sous l'influence combinée des courants romantiques et réalistes dans la question de l'art pour l'art, l'idée avait pénétré une portion relativement importante de la génération artistique. La critique moyenne est souvent obligée de la prendre en considération, soit pour la contredire, soit, jusqu'à un certain point, pour l'accepter. Dès 1878, un écrivain étudiant *l'Ethique et l'esthétique de la poésie moderne* dans le *Cornhill Magazine* parle « du sophisme à la mode : l'art pour l'art ». Le *Spectator* du 21 octobre 1882 déclare : « nos artistes n'ont qu'une explication à la bouche : l'art pour l'art ». L'écrivain déplore l'usage inintelligent de ce « shibboleth populaire » et y voit très nettement une excuse à l'immoralité.

Naturellement, ces écrivains exagèrent l'influence de ce qu'ils regardent comme un danger. Cependant il est vrai qu'entre 1880 et 1890 le point de vue de l'art pour l'art devint une des attitudes littéraires typiques ; c'est alors que l'idée se répandit de différents côtés. Non seulement les expressions qu'en avaient données primitivement Swinburne et Pater atteignirent et influencèrent un public plus étendu : Pater publia son *Marius the Epicurean* et certains essais *d'Appreciations* pendant cette décade ; Swinburne continuait sa critique pour la *Fortnightly Review* et, malgré ses réserves compliquées sur la théorie de l'art pour l'art et sa défection complète dans ses attaques de Zola, Whitman et Whistler, on voyait encore en lui un défenseur de l'indépendance de l'artiste. C'est en 1885 que Whistler exprima publiquement et de façon frappante sa forme extrême de la théorie, tandis que des écrivains comme John Addington Symonds semblaient suivre tacitement l'exemple de Pater, sans soutenir nettement l'art pour l'art. On trouvait des échos de cette idée, des allusions dans des articles de revues, dans des romans, dans des critiques littéraires. Pendant cette décade aussi, comme nous l'avons vu, les déclarations que les romanciers anglais continuaient à faire pour défendre les droits du romancier réaliste, renforçaient les tendances représentées par Swinburne et Pater. Des articles comme celui de Henry James,

The Art of Fiction, ou les réclamations de Moore touchant la liberté artistique, les attaques des réalistes contre l'attitude moralisante et contre la « jeune fille », des romans comme *A Modern Lover* de Moore ou *The New Grub Street* de Gissing donnaient l'impression que l'attitude de l'art pour l'art était très répandue parmi les artistes et les écrivains du jour.

C'était vrai certainement pour beaucoup d'écrivains de la génération qui commença à publier pendant les dix années après 1880¹. C'est ainsi que vers 1880, Oscar Wilde par la force dramatique de sa personnalité se fit le héraut de la génération fin de siècle et se proclama le représentant de l'idée de l'art pour l'art. Certainement, pendant quinze ans, Oscar Wilde fut en Angleterre le défenseur de cette théorie le plus agressif, le plus joyeusement hardi, le plus malicieusement effarant, quoique chez Wilde l'idée soit souvent faussée ou exagérée par la personnalité extraordinaire qui la formule.

Wilde rencontra sous une forme condensée les différentes influences, sociales et littéraires, et les diverses expressions de l'art pour l'art, étrangères et anglaises, qui pendant les vingt années précédentes avaient contribué à introduire cette idée en Angleterre. En 1874, quand Wilde arriva à l'Université d'Oxford, les premières batailles sur cette question avaient eu lieu et différents développements de l'idée dans les autres littératures avaient été signalés.

Les apologies de l'indépendance de l'art par Wilde dans les premières années qui suivirent 1880 prouvent, qu'alors l'idée s'implante en même temps qu'on accepte au moins les tendances que les Préraphaélites avaient soutenues en art et en littérature². Non seulement leur peinture et leur poésie mais les tentatives de Morris pour réformer les arts décoratifs exerçaient une certaine influence vers 1880. La réforme du vêtement, du mobilier, des tissus et de la céramique fut en « vogue » et les efforts de Ruskin et de Morris pour souligner l'importance des métiers artistiques connurent aussi un grand nombre de partisans. Le goût de la « beauté » dans la vie qui s'imposa suffisamment pour prendre les proportions d'un « mouvement esthétique », fut pour une large

1. V. H. WILLIAMS, *Modern English Writers*, p. 4.

2. F. W. H. MYERS (*Rossetti and the Religion of Beauty*, 1883, *The Bibelot*, vol. VIII, p. 341) voyait dans l'exposition des peintures de Rossetti en 1883 le signe qu'on finissait par admettre « un nouveau type de pensée et d'émotion dans le champ de notre orthodoxie artistique ».

part le résultat des initiatives du groupe Préraphaélite durant les vingt années précédentes. En se proclamant « apôtre de la beauté » Wilde se fit simplement le plus fameux champion de ce « mouvement esthétique » commencé avec les Préraphaélites.

Mais c'est surtout la propagande bizarre de Wilde qui fit connaître au public le mouvement esthétique. « C'est à lui que l'Art dut la grande vogue dont il jouit à cette époque », déclare d'un ton malicieux un commentateur spirituel à propos de « 1880 »¹. Un livre de Walter Hamilton, *The Aesthetic Movement*, paru en 1882, est le premier livre qui traite du « Mouvement Esthétique » dans l'art et dans la littérature anglaise. Il renferme des chapitres sur : Ruskin ; sur le *Germ* ; sur les peintres Préraphaélites ; sur Swinburne, Rossetti, Morris, O'Shaughnessy, Wilde, etc... considérés comme « poètes Préraphaélites ». Ce livre traduit ainsi la tendance générale à classer Wilde parmi les Préraphaélites et à confondre l'idée de l'art pour l'art avec le mouvement général en faveur de la réhabilitation des arts et même avec les théories de Ruskin. Ainsi Hamilton définit « l'enseignement de la nouvelle école » et dit : « les ouvrages de Ruskin tendent tous au même but... étudiez l'art pur pour l'art lui-même »².

Le caractère nettement imité de la première œuvre de Wilde prouve d'une manière frappante que les développements littéraires de la fin du siècle sont en grande partie l'aboutissement des tendances déjà existantes dans la littérature des décades précédentes. Par exemple les *Poems* de Wilde, qui lui firent connaître son premier succès (cinq éditions de cet ouvrage furent vendues dès sa publication en 1881), contiennent de nombreux échos de Keats, Rossetti, Morris et Swinburne. Après une préparation de vingt ans, le public était prêt à accepter les « nouvelles tendances en poésie » et il les accueillait dans les imitations inférieures que faisait Wilde des hommes qu'il proclamait ses maîtres.

De même les conférences et les articles de la première période de Wilde, dans lesquels il expose déjà plusieurs de ses doctrines caractéristiques de l'art pour l'art, sont extrêmement intéressantes à étudier, parce qu'on y trouve une vue panoramique, pour ainsi dire, des diverses « sources » de l'art pour l'art. Presque chaque phrase dans un essai comme *The English Renaissance of the Nine-*

1. Max BEERBOHM, " 1880 ", *The Yellow Book*, vol. IV, janvier 1895.

2. Walter HAMILTON : *The Aesthetic Movement*, 3^e édit. p. 136.

teenth Century — présenté en Amérique en 1882 sous forme de conférence — reflète les idées et même les paroles de Ruskin, Arnold, Swinburne, Pater, Whistler, Goethe, Gautier ou Baudelaire. Wilde mentionne et cite les apôtres de l'idée en France et en Angleterre et il passe d'une de leurs théories à une autre, sans toujours les coordonner ¹.

Dans cette conférence Wilde met spécialement en évidence le fondement romantique de l'art pour l'art, appelant Keats et les Préraphaélites les précurseurs « du grand mouvement romantique » de son jour auquel il rattachait l'idée de l'autonomie de l'art.

Il n'y a pas à craindre d'exagérer la dépendance du jeune et impressionnable Wilde vis-à-vis de ses maîtres. Ruskin, qui était professeur de Beaux-Arts à Oxford, lorsque Wilde y alla en 1874, lui apprit, comme le dit Wilde lui-même, « l'enthousiasme pour la beauté » quoique « cet amour de l'art pour l'art soit le point sur lequel nous autres de la jeune école nous nous sommes séparés des enseignements de Mr. Ruskin » ². Dans un compte-rendu des *Appreciations* de Walter Pater, Wilde raconte l'impression que fit sur lui sa connaissance avec Pater, cet autre apôtre de la beauté, pendant ses années d'Université ³. C'est pendant sa première année d'Oxford que Wilde lut la *Renaissance* de Pater, parue l'année précédente, « ce livre qui a eu sur ma vie une influence si étrange » ⁴. En effet les idées de Pater, certaines de ses expressions favorites, se rencontrent si fréquemment dans les écrits de Wilde que discuter l'influence de Pater en détail serait discuter le gros de l'œuvre de Wilde ⁵. Nous rencontrerons sans cesse des preuves de l'étendue extraordinaire de cette influence, très différente d'ailleurs des intentions premières de Pater.

On n'a pas suffisamment reconnu les ressemblances entre l'œuvre

1. Voir dans le volume *Essays and Lectures* (éd. Methuen, 1909). Même les titres sont significatifs : *L'Art et l'artisan*, *Décoration de maison*, etc... — Voir aussi les articles et comptes rendus dans le volume *Art and Decoration* (éd. Methuen). *L'Envoi* contient en particulier de nombreuses références et citations de partisans de l'art pour l'art en France et spécialement de Gautier. Cet essai est surtout un brillant résumé des théories de Pater.

2. *Art and Decoration* : *L'Envoi*, p. 120.

3. *The Speaker*, 22 mars 1890, *Mr. Pater's Last Volume*.

4. *De Profundis* : éd. Methuen, p. 45.

5. E. J. Bock : *Walter Pater's Einfluss auf Oscar Wilde : Bonner Studien zur englischen Philologie*, Hft. VIII, étudie des passages parallèles dans leur œuvre respective.

de Wilde et les premières affirmations de l'art pour l'art chez Swinburne. Le ton de révolte contre la pruderie, l'exaltation du paganisme au-dessus de l'ascétisme chrétien, le désir « d'épater le bourgeois », les arguments généraux de l'art pour l'art, tout cela se reflète dans les premiers essais de Wilde ¹. L'intellectualisme de Matthew Arnold et ses attaques contre le philistinisme se retrouvent aussi chez Wilde ².

L'éclectisme de Wilde dans la théorie de l'art pour l'art s'étendit aussi aux modèles étrangers, quoiqu'il ne les connût sans doute pas profondément durant cette première période. Wilde rappelle les allusions de Pater à la conception universelle de la beauté chez Goethe et, par ses allusions à Gautier et à Baudelaire, dans ses conférences et ses articles de 1880-1885, il caractérise encore la façon dont les influences françaises se mêlaient aux tendances Préraphaélites dans le mouvement littéraire « fin de siècle ».

Ainsi le culte des Préraphaélites pour la beauté dérivé de Keats ; les appels de Ruskin et de Morris en faveur d'une renaissance des arts et des métiers ; même une allusion fortuite à la croyance de Ruskin dans l'art comme expression de la société ; les attaques d'Arnold contre les philistins, se combinent avec la philosophie esthétique de Pater, avec les déclarations de Swinburne en faveur de l'art pour l'art et les rapprochements avec la littérature française, dans les premières déclarations de Wilde, pour donner au public une idée de la « renaissance » d'art qu'il proclamait.

Bien que chaque page des écrits de Wilde sur l'art révèle combien ses impulsions intellectuelles premières dépendent de l'œuvre de ses prédécesseurs, ces influences ne se produisaient pas sur une *tabula rasa*. Rien de plus frappant que la manière dont Wilde imprima la nature de sa personnalité et de son esprit extraordinaire sur ces données, surtout dans son œuvre ultérieure, qui est devenue la source de la conception générale de la théorie de l'art pour l'art.

Peut-être le paradoxe fondamental de l'étrange histoire d'Oscar Wilde repose-t-il sur ce fait que cet apôtre de la vie contemplative,

1. V. aussi la façon dont Wilde trouve les idées de son essai *Pen, Pencil and Poison* dans les remarques de Swinburne sur le meurtre-peintre Wainwright dans *William Blake*.

2. E. BENDZ, *The Influence of Pater and M. Arnold in the Prose Writings of Oscar Wilde*, 1914, étudie seulement le style, mais souvent c'est la même ressemblance dans l'argumentation. Bendz fait aussi plusieurs comparaisons avec Swinburne.

de la vie de l'intellect opposée à la vie d'action (Wilde opposait toujours avec Swinburne et Pater l'artiste à l'homme d'action ¹), était lui-même dominé inconsciemment par un besoin de satisfaction dérivant de l'action.

Par sa remarque à André Gide « j'ai mis mon génie dans ma vie ; je n'ai mis que mon talent dans mes œuvres ² », Wilde reconnaissait lui-même jusqu'à un certain point que, comme l'a dit William Butler Yeats, il était « essentiellement un homme d'action ³ ». Peut-être pour rendre justice à l'extraordinaire sensibilité esthétique de Wilde, faudrait-il opposer, non pas l'action et la contemplation, mais le tempérament absorbé dans l'introspection, entièrement occupé de ses propres réactions par rapport à l'expérience, et le tempérament orienté vers le monde extérieur, cherchant même dans sa vie émotionnelle et intellectuelle, une relation active et dynamique avec le monde qui l'entoure, un effet positif sur le monde extérieur. Wilde se croyait le représentant du premier type et fondait ses théories d'art sur cette prétention. Mais non seulement dans ses actes, mais dans sa manière même d'exprimer cette théorie, dans le style de sa prose même, il se révèle plutôt du second type.

Dans sa première période, assez négligeable au point de vue purement littéraire, ce tempérament se traduisit dans des manières théâtrales, dans une attitude d'histrien ; Wilde mit son art à faire de sa personne, de ses vêtements et de sa propre vie des moyens « d'épater le bourgeois ». Il suivit la tradition de « dandysme » qui, exploitée par Théophile Gautier et La Jeune France était devenue l'accompagnement presque obligé des premières phases de l'adoption de l'art pour l'art — comme, par exemple, dans le cas de Baudelaire ou dans les premières excentricités de conduite de Swinburne ⁴.

La personnalité qui, après Pater, eut l'influence la plus décisive sur Wilde fut James Mc Neill Whistler, qui avait encouragé l'esthétisme de Swinburne vingt ans auparavant. Whistler, un dandy,

1. Wilde, dans son compte rendu des *Appreciations* de Pater, cite le passage de l'essai sur *Wordsworth* au sujet de l'opposition entre l'idéal " d'agir " et l'idéal " d'être ". Wilde à maintes reprises, résume ce passage dans ses œuvres.

2. André GIDE, *Oscar Wilde*, p. 12.

3. W. B. YEATS, *Autobiographies*, p. 351.

4. Gosse y fait simplement allusion ; M. Lafourcade en fait une description complète.

fameux pour l'éclat de son esprit satirique, encouragea particulièrement Wilde dans les excentricités de sa première période. « Whistler lui enseigna que les hommes de génie se tiennent à part et sont leurs propres lois... Il commença à sortir le soir en culotte courte et en bas de soie, avec d'étranges fleurs à son habit — des bleuets verts et des lys dorés — tout en parlant de Baudelaire, dont le nom même n'était pas connu, comme d'un poète mondial ¹ ».

Sa pose d'esthète, son costume bizarre, ses paradoxes ambigus, et ses manières originales ont vite fait de Wilde l'objet de commentaires satiriques, et exposé les idées qu'il proclamait à la caricature et aux interprétations erronnées. De 1880 à 1885, *Punch*, la revue humoristique qui reflétait si fidèlement la mentalité britannique, s'acharnait à le caricaturer et à ridiculiser le culte de l'art et le « mouvement esthétique » dont Wilde s'était fait le prédicateur. Toutes les excentricités de Wilde étaient saisies au vol et exagérées dans des poèmes et sketches satiriques ; et on les présentait comme les traits d'un groupe ².

La satire était parfois féroce, allant d'une ridiculisation méprisante de Wilde à des insinuations d'immoralité d'un genre moins délicat ³. Si les attaques se prolongeaient et se multipliaient ainsi, c'est que, comme l'a remarqué Frank Harris, « neuf anglais sur dix prenaient plaisir au brutal mépris, jeté sur ce qui était connu par euphémisme comme la folie esthétique, par l'organe favori de la classe moyenne anglaise ⁴ ».

Wilde à lui seul n'aurait pas soulevé un déchaînement aussi long

1. Frank HARRIS, *Oscar Wilde*, vol. I, p. 65.

2. Pendant des années, Gérard du Maurier (qui, ensuite en 1895, dans son roman *Trilby* fit lui-même une peinture sentimentale et sympathique de la vie de la jeune Bohème artistique parisienne) publia dans *Punch* des dessins sur « Maude, Postlethwaite et Cie » ainsi qu'il nommait ses esthètes imaginaires. Des jeunes gens languissants, peintres et poètes, habillés à la mode de Wilde, y faisaient des réflexions ridicules sur l'art ou vantaient réciproquement leurs œuvres devant des cercles de jeunes femmes de la société, habillées en esthètes. (Elles sont presque toujours des caricatures du type de beauté féminine que l'on retrouve si souvent dans les tableaux de Rossetti et Burne-Jones).

3. (Des exemples typiques du satire sont *A Philistine* le 20 novembre, 1880, *The Son of Ia-Cultcha*, le 11 mars 1882, et les pages sur Wilde dans le N° du 4 fév. 1882). Le ridicule de Wilde s'était tellement répandu que des chansons populaires couraient sur lui. Stuart Mason : *Oscar Wilde and the Aesthetic Movement* (1920) fait la description de plusieurs de ces chansons parues entre 1880 et 1883 sur les jeunes « esthètes » où figure la caricature de Wilde et dans lesquelles on retrouve souvent son nom.

4. F. HARRIS, *op. cit.*, vol. I, p. 70.

et aussi vigoureux d'activité satirique. L'intérêt ainsi montré était dû aussi au fait qu'on reconnaissait chez lui les signes de l'influence de Rossetti, Morris, Swinburne et leur groupe, qui commençait alors à exciter la curiosité du public. Wilde venait juste au bon moment, et dans son excentricité offrait un protagoniste théâtral à ce groupe. Deux pièces jouées pendant des mois, réussirent aussi à faire universellement la caricature de Wilde et des Préraphaélites. *The Colonel*¹, par le directeur du *Punch*, continuait l'œuvre de la revue. Plus important encore était l'opéra comique *Patience, or Bunthorne's Bride*², de Gilbert et Sullivan, les deux compositeurs les plus renommés du genre en Angleterre. Avec les satires de *Punch*, ces pièces représentaient les tendances littéraires et artistiques contemporaines comme l'œuvre niaise de poseurs sans cervelle et pleins d'affectation. Le fait est que dans toute cette satire, il y avait un élément de vérité. Wilde, dans son désir de clamer son individualisme esthétique, avait commis bien des excentricités, et il ne manquait pas de jeunes pseudo-«esthètes» pour l'imiter.

Mais le ridicule n'était pas réservé simplement aux excentricités vestimentaires et à la pose insipide de l'ultra-esthétisme. Les idées dont Wilde s'était occupé se trouvaient aussi impliquées dans cette impression de fade niaiserie, de pose hypocrite et d'immoralité. *Art pour Art* (sic), «poème» en quatre strophes, dans le *Punch* du 7 août 1880³, montre clairement quelle idée on se faisait de cette formule énoncée dans une langue suspecte. L'anglais moyen, qui n'avait probablement jamais pensé à cette expression auparavant, y rencontrait la formule de l'art pour l'art associée comiquement

1. F. C. BURNAND, *The Colonel*.

2. W. GILBERT and A. SULLIVAN, *Patience, or Bunthorne's Bride*.

3. *Art pour Art*.

(From a Parisian Point of View)

... " Art that gives not with minutest explicitness
Details of passion in piquant illicitness,
Virginal vice and mature sensuality,
Can't be true Art, for it smacks of Morality.

Art must be *free* ; that's the *sine qua non*, you see
(Some Britons own it — they are getting on, you see)
Art owneth nought as a bond, chain, or band meant
Save this — it *must* deal with the Seventh Commandment.
Art without *that* theme to batten and tarry on
Pines, like a fly in the absence of carrion.
Bondage to dirt ? Not at all. Ideality
Finds nothing borné about Immorality !;

avec des manières d'être « parisiennes » (donc « immorales ») à une préoccupation de sujets lascifs, — satire provoquée, il est vrai, par la réaction excessive contre la pruderie. Cette initiation à l'idée de l'art pour l'art par les caricatures de *Punch* et du théâtre comique ¹ produisait naturellement une méconnaissance étendue et durable de sa véritable signification — méconnaissance qui rendait suspecte toute exposition sérieuse de l'idée — et qui amenait même ceux qui approuvaient l'idée de l'art pour l'art, souvent à éviter l'emploi de la formule ².

C'est Wilde et ces caricatures qui sont cause que, même aujourd'hui, la formule « l'art pour l'art » suggère la plupart du temps l'image d'un jeune homme insipide avec un lys à la main et un goût exagéré pour les sujets risqués ³.

Le mouvement « esthétique » atteignit son point culminant dans la décade de 1880, mais ce n'est qu'à partir de 1889, après qu'il eut abandonné cette pose d'apôtre excentrique de la beauté, que Wilde peut passer pour autre chose qu'un vulgarisateur des idées de ses prédécesseurs. Et bien que, même dans ses écrits ultérieurs, il continue de soutenir des idées tirées d'autres sources, cependant, comme il l'affirmait lui-même, ce n'est pas l'idée, mais la manière de l'exprimer qui importe : et Wilde, ayant développé un style personnel et une forme individuelle d'expression littéraire, réussit à faire de la théorie de l'art pour l'art quelque chose de neuf et d'éblouissant même en 1890.

Avant d'examiner comment Wilde exprima l'art pour l'art vers 1889, il est bon de mentionner brièvement "*The Ten O'clock*", la conférence donnée par James Mc Neill Whistler en 1885. Les idées de Whistler eurent une influence visible sur la façon dont Wilde défendit l'art, de même que le dandysme de Whistler avait influencé la première période « esthétique » de Wilde.

1. Walter Hamilton explique que son livre sur *The Aesthetic Movement* est écrit pour dégager le caractère réel de ce mouvement connu du public par ces parodies seulement.

Patience, avec sa comédie délicate, devança la renommée de Wilde en Amérique. En effet, c'est la curiosité provoquée par cette caricature qui fut en partie l'occasion de la tournée de conférences de Wilde là-bas en 1882.

2. R. HICHENS, *The Green Carnation* et G. S. STREET, *The Autobiography of a Boy*, sont deux nouvelles satiriques qui contribuèrent beaucoup aussi à discréditer Wilde et les esthètes. La première est une parodie féroce et habile de *The Picture of Dorian Gray*.

3. Les Symbolistes en France étaient exposés à des attaques et à des caricatures du même genre. Voir van Roosbroeck, *The Legend of the Decadents*.

Ainsi que nous l'avons remarqué, dès 1862, Whistler avait contribué personnellement et pour une bonne part à répandre l'idée de l'indépendance de l'art. *The Gentle Art of Making Enemies*, où sont réunies les différentes polémiques que Whistler composa de 1877 à 1890, nous le montrent exerçant ses dons éblouissants pour la riposte satirique, dans une guerre perpétuelle avec les soi-disant critiques d'art qui sont au fond des littérateurs ou des moralistes.

En 1885, Whistler « décida de dire en public ce qu'il avait dit pendant des années à ses amis en particulier ¹ » et il fit sa fameuse conférence "*Ten O'Clock*", une des plus brillantes, des plus provocantes et des plus intransigeantes expressions de l'attitude de l'art pour l'art. Parlant spécialement de peinture, Whistler condamne naturellement le goût populaire pour les sujets, les « histoires » ou la morale de tableaux. Whistler attaque aussi les « défenseurs » égarés de l'art ; il se moque de la vulgarisation du « mouvement esthétique » par les dilettantes qui sans étude ni connaissance réelle de l'art, croient qu'ils peuvent comprendre l'art.

Combattant la tendance à juger un tableau d'après sa fidélité à imiter la Nature, Whistler se moque de l'adoration aveugle de la Nature, avec ses scènes ordinairement sans art, ses « stupides couchers de soleil » et il montre que l'artiste *choisit* et *arrange* les couleurs et les formes de la Nature.

Dans son exaltation de l'art et de l'artiste, Whistler rejette la théorie de Ruskin pour qui l'éclosion de l'art est le résultat des vertus sociales d'une nation ou d'une époque. Il réfute l'idée, partagée par Ruskin et les Préraphéalites, d'après laquelle certains âges et certaines sociétés sont plus propices à l'artiste que d'autres. Il n'y a jamais eu, d'après Whistler, de *période* artistique, de *nation* aimant l'art, mais seulement des génies artistiques. Pour Whistler, même dans les époques où l'art fleurissait, l'artiste tire tout de son propre génie : il a toujours été isolé de la masse, qui n'appréciait pas la beauté qu'il créait mais l'acceptait aussi aveuglément qu'elle accepte la laideur de l'art commercial d'aujourd'hui. Le génie, le vrai artiste-créditeur, peut apparaître dans n'importe quelle civilisation, à n'importe quelle époque, et il peut créer la beauté d'après n'importe quelles données. Des « périodes » d'activité artistique ne sont que le résultat, le reflet, de l'apparition fertilisante d'une

1. E. R. and J. PENNELL : *Life of Whistler*, p. 34.

telle personnalité. Il ne faut qu'attendre la venue de l'élu d'art, qui va continuer la création de cette beauté, qui s'est déjà manifestée si complètement et si diversement, dit Whistler, sur l'éventail de Hokusai et dans les marbres du Parthénon.

Dans ses conférences en Amérique, en 1882, Wilde avait développé plusieurs fois des idées de Ruskin, comme par exemple la nécessité pour une nation de vivre noblement si elle veut avoir un théâtre noble. En 1883, cependant, dans une conférence aux étudiants d'art¹, pour laquelle il avait demandé des suggestions à Whistler², Wilde annonce « qu'il n'y a jamais eu d'époque ou de nation artistique », et il emploie les mêmes arguments que Whistler devait reprendre dans sa propre conférence en 1885. Certainement il semble que c'est l'influence de Whistler qui conduisit Wilde à la conception extrêmement individualiste de l'art dans ses essais d'*Intentions*. Pourtant, en particulier pour ce qui regarde la relation de l'artiste avec son époque, Wilde oscille très souvent³, mêlant l'intérêt d'Arnold et de Pater pour le « niveau intellectuel » de l'époque, avec le point de vue purement individualiste représenté par Whistler.

C'est dans les pièces de Wilde qu'il faut chercher le meilleur de son œuvre : le théâtre lui fournissait la plus belle occasion d'exploiter son sens de l'effet dramatique et son esprit extraordinaire. Mais les essais dialogués dans le volume *Intentions — The Decay of Lying (Le Déclin du Mensonge)*, 1889, et *The Critic as Artist (Le Critique artiste)*, 1890, — montrent qu'il est déjà maître de son propre style. Ces essais contiennent les plus extravagants, les plus éblouissants, les plus excessifs — comme les plus célèbres — exposés de l'attitude de l'art pour l'art dans la littérature anglaise.

Le besoin foncier chez Wilde d'exercer une action positive sur le monde extérieur se révèle même dans le caractère de sa prose. Pater, par exemple, dans son désir de rendre sa pensée avec une extrême précision, faisait toutes sortes de réserves subtiles sur ses affirmations et créa un style qui est un tissu complexe de nuances. Wilde, au contraire, n'hésitait pas à simplifier son idée, à sacrifier

1. *Essays and Lectures*, pp. 199 et suiv.

2. V. *Ibid.*, l'Introduction, p. x.

3. V. *Art and Decoration* (Methuen) p. 196. Dans un compte rendu, Wilde loue le *Ten O'clock* de Whistler, mais il n'est pas d'accord avec lui précisément sur cette question, quoique plus tard dans son *Decay of Lying* Wilde reprenne les idées de Whistler.

le clair-obscur des fines nuances, pour en rendre l'expression aussi vive et aussi directe que possible. Le paradoxe, son procédé littéraire favori, produit l'effet d'un choc direct, renferme le dynamisme d'un coup porté à quelque lieu commun, sanctifié par le « sens commun » ou par la convention. Et l'idée de l'art pour l'art, si totalement opposée au point de vue courant, offrait des données se prêtant tout naturellement à cette méthode littéraire.

Dans *The Critic as Artist*, le but évident de Wilde est de prouver la nature créatrice de la critique subjective ou impressionniste, telle que Pater l'avait développée. Wilde renforce ceci de façon paradoxale en déclarant la critique *plus* créatrice que l'art, renversant ainsi la constatation d'Arnold dans *The Function of Criticism*. Wilde reprend encore bien des thèmes et des idées d'Arnold, dans sa conception du critique défenseur de l'intelligence. Mais Wilde trace des arabesques de paradoxes et d'épigrammes autour de ces données empruntées à Pater et à Arnold. Wilde ne développe pas ses affirmations de l'idée de l'art pour l'art de façon théorique ; il les affirme avec de bons mots et des paradoxes, sous une forme qui accentue et exagère leurs implications les plus extrêmes et les plus révolutionnaires au point de vue social et moral ¹.

En 1890, l'assertion de Wilde que « la sphère de l'art et celle de l'éthique sont absolument distinctes et séparées ² » n'était plus une nouveauté, quoique, même alors, comme Wilde le disait, « elles fussent trop souvent confondues ». Le besoin absolu d'originalité force Wilde donc à soutenir cette idée sous une forme extrême et exagérée. Ainsi il déclare : « L'Esthétique est plus haute que l'Éthique. Elle appartient à une sphère plus spirituelle. Même

1. Wilde, par exemple, déclare avec complaisance que « Tout art est immoral » (*Intentions*, p. 169) et le lecteur initié s'amuse de l'humour avec laquelle il emploie tout bonnement l'injure favorite de la critique victorienne pour exprimer l'idée énoncée par Poe, Baudelaire, Swinburne, Pater, ainsi que par les philosophes allemands : à savoir que l'art, étant autonome, a d'autres *but*s que ceux de la moralité ordinaire. Cependant le paradoxe de Wilde laisse l'impression que ces buts sont non seulement autres, mais nettement opposés. Dans le même esprit de défiance humoristique que Gautier dans *Mademoiselle de Maupin*, Wilde termine sa préface de *The Picture of Dorian Gray* en déclarant que « tout art est inutile ». Ici encore, c'est l'idée que tout philosophe de l'art, depuis Kant, a exprimée, à savoir que le plaisir que donnent les beaux arts dérive d'autre chose que de leur utilité pratique.

Richard Le Gallienne, dans un compte rendu élogieux d'*Intentions*, en 1890, regrette néanmoins que Wilde confonde volontairement des termes comme « immoral », à cause du malentendu qui en résultera pour la doctrine de l'Art pour l'Art.

2. *Intentions*, p. 191 (traduct. française de H. Rebell, Paris, Ch. Carrington, 1906, p. 194).

le sens de la couleur importe plus dans le développement de l'individu que le sens du juste et de l'injuste ¹ ».

Ce qui donne de l'éclat aux essais de Wilde, c'est leur humour intellectuel, c'est la satire aiguë et saine des hommes et de la société faite en passant ; et cet humour est dû au caractère rationnel inclus dans ces renversements humoristiques de notions courantes. On ne peut pas comprendre Wilde, ni les hommes de 1890-1900, si l'on n'apprécie pas la valeur qu'ils trouvaient à ce ton de légèreté intellectuelle, en réaction contre le sérieux si lourd des bourgeois. Mais cet amour du paradoxe, cette recherche de l'expression la plus outrée, de l'exagération dans les complications morales humoristiquement ambiguës de ces idées, produisirent en revanche un effet accru sur la pensée de Wilde elle-même et sur l'impression générale découlant de ses théories. On appréciait son humour brillant, mais on prenait presque à la lettre ses déclarations excessives et l'on concevait de l'inquiétude sur les tendances morales de l'idée de l'art pour l'art ².

Le sous-titre de la première partie de *The Critic as Artist* porte : « avec quelques remarques sur l'importance de ne rien faire », — coup direct contre « l'évangile de travail » prêché par Carlyle et par le bourgeois moins idéaliste. Au cours de cet essai, Wilde reprend l'idée de la supériorité de la vie contemplative, de la vie intellectuelle, de l'esprit, des émotions sur la vie matérialiste de l'action. Il répète presque mot à mot les explications qu'en a données Pater dans son essai sur Wordsworth, les mêlant aux plaidoyers d'Arnold en faveur de la culture. Mais Wilde ne se contente pas de cette défense de l'art et de l'intelligence contre la glorification victorienne de l'action, de la conduite, de la vie pratique. Wilde devient agressif et attaque de façon paradoxale « l'Action » et « la Vie » elles-mêmes ; l'art n'est pas seulement indépendant de la vie, mais il est supérieur à la vie, qui elle, est une « faillite ³ ».

L'Art nous amène à expérimenter tout ce que la race a connu, pensé et senti, et cela sans la peine et sans le désappointement

1. *Ibid.*, p. 214 (traduct. p. 218).

2. Même Harold Williams par exemple, quand il discute la théorie de l'art pour l'art dans ses *Modern English Writers*, prend pour une caractéristique de la théorie les implications excessives des paradoxes de Wilde et de Whistler. On avait tendance à faire abstraction de l'élément humoristique dans les assertions théoriques de Wilde.

3. *Ibid.*, p. 167 (traduct. p. 170).

que la vie exige en paiement. Ainsi la doctrine de l'art pour l'art, à savoir que l'art ne pousse pas à agir, qu'il existe en dehors de la sphère de la vie ordinaire, constitue pour Wilde la supériorité de l'Art sur la vie. Wilde était, comme nous avons vu, tout disposé à admettre qu'un tel idéal quiétiste, de fuite hors du monde de l'action était « immoral », c'est-à-dire hostile à l'idéal de la société bourgeoise intéressé aux opérations réelles de la vie pratique. L'argument d'Arnold d'après lequel le critique désintéressé finirait par influencer la vie pratique — argument que Wilde reprend ¹ — se trouve en quelque sorte obscurci par le brillant paradoxe de cette répudiation de la « Vie ».

Dans cette attaque de la « Vie », Wilde développe, en la poussant plus à fond, l'opposition paradoxale entre l'Art et la Nature que Whistler avait soulignée dans sa "*Ten O'clock Lecture* " ; *The Critic as Artist* and *The Decay of Lying* en contiennent de nombreux échos. Dans *The Decay of Lying* Wilde réfute brillamment l'idéal réaliste de « vérité », de fidélité complète à la vie et à la nature, d'après des arguments généraux empruntés à Whistler. La recherche des faits, l'imitation servile de la vie et de la nature tuent l'imagination artistique. L'idéal de l'art n'est pas la vérité, la fidélité au fait, mais le « mensonge » ², le récit de belles faussetés, la création de la beauté.

« L'art prend la vie parmi les éléments bruts de son œuvre, la récrée et la refaçonne en des formes nouvelles ; il se montre pour les faits d'une indifférence absolue, invente, imagine, rêve et garde entre lui et la réalité l'impenétrable barrière du beau style, de la méthode décorative ou idéale » ³.

Partisan de l'étrange, du beau, de l'exotique, de l'idéal, de l'imaginaire, en art, Wilde condamne la préoccupation réaliste de reproduire la vie contemporaine et les sujets qui touchent le public de près. Comme Stevenson et autres amants de la beauté, il déplore les méthodes de Zola.

Les défenseurs de l'art moralisant avaient voulu limiter l'art aux sujets qui motiveraient une réaction morale bien définie. Pour Wilde, au contraire, le dogme du désintéressement esthétique est

1. *Intentions*. " L'influence du critique consistera dans le simple fait qu'il existe " ; v. pp. 202 et suiv. (trad. p. 206).

2. Voir les *Louanges du « mensonge »*, par Baudelaire.

3. *Ibid.*, p. 20, (trad. p. 22).

si fermement établi, qu'il voudrait, au moins en théorie, rejeter hors du domaine artistique tout sujet qu'il serait même difficile de regarder du point vue purement esthétique ¹.

Cette tendance extrémiste déjà, en 1872, avait fait déclarer à Swinburne que ni la théorie du rôle moralisateur de l'art, ni celle de l'art pour l'art ne devraient imposer à l'artiste une limitation dans le choix de ses sujets. Wilde, au fond, tombait dans la même erreur que les «Victoriens;» il demandait que le sujet possédât par lui-même les qualités que l'œuvre d'art devait posséder, dans ce cas, d'être éloigné de la réalité pratique, de même que les victoriens exigeaient le conformisme moral. De tels arguments favorisaient la confusion de l'idée de l'art pour l'art avec la limitation de l'art à des sujets sans importance vitale pour l'humanité — attitude peu en harmonie avec cette autre doctrine de l'art pour l'art, d'après laquelle l'artiste peut transformer en art n'importe quelles données de la vie réelle.

En refusant l'emploi de matériaux actuels en art, Wilde rejetait également avec Whistler l'opinion de Ruskin pour qui l'art est toujours une interprétation de l'époque qui le produit. Wilde voyait aussi dans cette théorie une tendance à oublier les qualités purement esthétiques de l'œuvre d'art pour se préoccuper de sa signification sociale et historique. Wilde reprend le paradoxe de Whistler qu'il n'y a jamais eu d'âge ou de nation artistique et il affirme dans *The Decay of Lying* :

« L'art n'exprime jamais que lui-même. Il a une vie indépendante comme la pensée, et se développe purement dans un sens qui lui est propre » ².

Toutefois, c'est par erreur que cette affirmation d'un divorce complet entre l'artiste et son époque, que Wilde lui-même contredit à d'autres moments, fut regardée finalement comme une des doctrines fondamentales de l'art pour l'art ³. Cette théorie a tendance à souligner l'importance de l'artiste individuel et à nier qu'il doive *viser* à refléter les idées caractéristiques de son époque.

1. " Le public s'imagine, parce qu'il s'intéresse aux choses qui le touchent de près, que l'Art doit... les prendre pour sujet. Mais le fait seul que lui, le public s'y intéresse, en fait des sujets dont l'Art ne saurait s'occuper... Nous devrions être plus ou moins indifférents aux sujets traités par l'Art ». *Ibid.*, p. 161 (trad. p. 19).

2. *Ibid.*, p. 51, (trad. p. 54).

3. V. H. WILLIAMS, *op. cit.*, pp. 4 et suiv. et H. NEEDHAM, *op. cit.*

Les partisans de l'indépendance de l'art refusent aussi de juger l'œuvre d'art d'après la moralité de la vie de son créateur ou de la société qui l'a produite. Mais comme la *Renaissance* de Pater ou même la théorie de Gautier et de Baudelaire sur une littérature décadente le prouvent, l'idée d'après laquelle l'art exprime indirectement son époque ou en subit l'influence, n'est pas incompatible avec les autres théories du désintéressement esthétique de l'artiste et du critique. Wilde et Whistler sont les extrémistes de l'art pour l'art, portant son individualisme au point ultime ; leurs théories ne sont décidément pas l'expression typique de l'art pour l'art.

Stimulé, comme nous le verrons, par l'exemple des écrivains français contemporains, particulièrement J.-K. Huysmans, autant que par les paradoxes de Whistler, Wilde place les qualités formelles de l'art au-dessus des éléments tirés de la vie.

Les moralistes s'étaient crus autorisés à attaquer l'art qui ne répondait pas aux conditions de la vie réelle et de la nature. Wilde, développant brillamment les remarques de Whistler sur la nature, la rejette ; « car la vie est terriblement défectueuse au point de vue de la forme » ¹.

« Ce que l'Art nous révèle en réalité c'est le manque de plan de la Nature, ses crudités curieuses, son extraordinaire monotonie, son état d'inachèvement absolu... L'Art est notre protestation ardente, notre vaillant effort pour enseigner à la Nature sa vraie place » ².

Cette répudiation de la « Nature » par Whistler et Wilde prouve qu'ils se séparent non seulement des réalistes, mais aussi du culte des premiers romantiques pour la nature et de l'idéal d'imitation « fidèle » des Préraphaélites... Avec ce rejet de la nature, il ne restait plus d'entraves à l'individualisme de l'artiste romantique. Ainsi, Wilde pousse l'idée que tous les partisans de l'art pour l'art avaient acceptée, (à savoir que l'art impose la forme, la symétrie, le rythme, aux matériaux empruntés à la vie), jusqu'à maintenir que « la Forme est tout ».

L'art, affirme Wilde, tire son impulsion première de l'amour de la forme pure et sa décadence réelle vient de ce qu'on oublie la forme sous prétexte d'exprimer la vie ³.

1. *Intentions*, p. 158 (trad., p. 161).

2. *Ibid.*, p. 1 (trad. p. 4), Voir HUYSMANS, *A Rebours*, ch. II. (pp. 30-32).

3. *Ibid.*, p. 20, (trad. p. 22).

« L'art supérieur rejette le fardeau de l'esprit humain, et profite bien plus d'un nouveau procédé ou de matériaux inédits que d'un... éveil de la conscience humaine »¹.

...« Toute mauvaise poésie naît de sentiments vrais »².

« Le premier devoir dans la vie », dira Wilde, « est d'être aussi artificiel que possible ; quant au second, personne ne l'a encore découvert »³.

Applicant ce point de vue à la question de la création de l'œuvre d'art, Wilde prend la position la plus extrême possible, en réaction avec la préoccupation populaire du contenu⁴. Wilde ridiculise l'habitude populaire d'objecter que tel ou tel poète n'a « rien à dire ». Au contraire, dit Wilde, c'est parce qu'il n'a pas de nouveau message, qu'il peut faire une belle œuvre. « *Il tire son inspiration de la forme et purement de la forme, comme le doit un artiste* ».

Ni Swinburne, ni Pater, ni à la vérité, la majorité des partisans de l'art pour l'art, tel que par exemple le contemporain de Wilde, Arthur Symons⁵, n'aurait admis le bien fondé de cette explication de la création artistique. Même quand Swinburne, en 1868, déclarait l'importance première de la forme, il avait admis que l'âme de l'œuvre d'art rendait possible la création artistique, quoique la forme seulement justifiait l'œuvre d'art ou prouvât qu'elle avait vraiment une « âme ». Pater, dans *The School of Giorgione*, avait exposé la conception de la forme parfaite comme l'adaptation parfaite du sensible à l'idée ou à l'émotion. Quant au style, il avait repris la doctrine de Flaubert pour qui il n'y a point d'idée sans forme, ni de forme sans idée.

En affirmant que « la forme simple suggère ce qui doit l'emplir et la rendre complète intellectuellement et émotionnellement », Wilde retourne simplement l'idée victorienne, d'après laquelle

1. *Ibid.*, p. 42 (trad. p. 45).

2. *Ibid.*, p. 22 (trad. p. 203).

3. *Phrases and Philosophies for the Use of the Young* : Chameleon, déc. 1894. (v. *Art and decoration*).

4. *Intentions*, p. 200 (trad. p. 203). « ... Ce sens de la forme qui est la base de toute opération créative ou critique. Car l'artiste réel est celui qui va, non du sentiment à la forme, mais de la forme à la pensée et à la passion. Il ne conçoit pas tout d'abord une idée pour se dire ensuite à lui-même : « Je mettrai mon idée dans une mesure complexe de quatorze vers », mais, comprenant la beauté schématique du sonnet, il conçoit certains modes de musique et certaines méthodes de rimes, et la forme simple suggère ce qui doit l'emplir et la rendre complète intellectuellement et émotionnellement ».

5. Voir SYMONS, *Studies in Prose and Verse, An Artist in Attitudes*, p. 126.

l'artiste trouve d'abord une bonne morale, puis choisit une forme artistique. C'est justement cette division entre la forme et le contenu que Pater, après les métaphysiciens allemands et après Flaubert, condamnait principalement. Wilde lui-même, était au fond d'accord avec Pater, à en juger d'après ses différentes déclarations, depuis sa Conférence aux étudiants d'Art en 1883 jusqu'à son poème en prose sur le sculpteur qui ne pouvait penser qu'en bronze¹ ou d'après ses remarques sur la forme dans *De Profundis*².

Wilde, ayant observé que la forme moule considérablement le sentiment de l'artiste, proclame que celui-ci est *entièrement* guidé par la forme. Ce qui fait, pour Wilde, la valeur de cette assertion, c'est son pouvoir dynamique d'ébranler l'oubli victorien de la forme, plutôt que sa vérité intrinsèque et permanente. Mais c'est à ces exagérations de l'idée, plutôt qu'aux définitions plus solides de Pater, que les ennemis de l'art pour l'art pensaient, quand ils lui reprochaient de signifier « la forme pour la forme ». L'historien de la littérature est obligé de constater, néanmoins, que l'apologie de la forme tendait à aboutir à cette conception exagérée et simplifiée de la forme. En effet, toute l'histoire de la controverse de l'art pour l'art montre un malentendu constant dans les termes employés, une ignorance constante des subtilités métaphysiques, tant chez les défenseurs que chez les ennemis de la théorie.

Les essais d'*Intentions* révèlent la prédominance d'influences françaises dans la pensée de Wilde pendant cette seconde période. Il était allé à Paris en 1883 et après, avait rencontré les littérateurs les plus importants, depuis Victor Hugo, Edmond de Goncourt, jusqu'à Mallarmé et Verlaine. Il se proclamait disciple de Balzac et prit connaissance des plus récents développements de la littérature française contemporaine. De même que la *Salomé* de Wilde, imitée de *l'Hérodiade* de Flaubert et des pièces de Maeterlinck, fut écrite en français, de même, avec sa franche assimilation de tout ce qu'il admirait, Wilde adopta la mentalité et les théories des « Décadents » et des « Symbolistes » de Paris.

Par cette soumission à la littérature française d'après 1830 et en particulier aux tendances développées par Baudelaire et Flaubert, Wilde représente la domination de la littérature française

1. *Essays and Lectures : Poems in Prose, The Artist*, p. 229.

2. *De Profundis*, (éd. Methuen), p. 53.

contemporaine sur les imaginations d'une grande partie de la génération des écrivains anglais de 1890-1900. Selon William Butler Yeats, Rossetti exerça une forte influence subconsciente sur eux et Pater fut leur maître reconnu, mais pour la majorité des néo-romantiques de la fin du siècle aussi bien que pour les romanciers réalistes, la littérature française (dont parlaient de plus en plus les critiques, comme Saintsbury, Symons, Gosse), fut une source importante des nouvelles orientations intellectuelles.

La condamnation de la Nature et l'apologie de l'artificiel chez Whistler et Wilde découlaient en fin de compte de sources françaises, ainsi que les formes plus modérées de l'art pour l'art. Les deux écrivains dont Wilde et sa génération, de même que Swinburne, s'inspiraient le plus directement en ce qui concerne l'art pour l'art — Gautier et Baudelaire — avaient célébré les louanges de l'artificiel longtemps avant eux. Gautier, dans sa préface fameuse et prophétique aux *Fleurs du Mal* avait indiqué la facilité avec laquelle se fait la transition de l'idée d'art pour l'art à celle de l'importance de l'artificiel, ce qui cependant ne constitue pas un élément nécessaire et intrinsèque de la théorie ¹.

Baudelaire, déclare Gautier, voulait ajouter un certain effet de surprise et de rareté à toute sensation du beau, éloignant ainsi l'art de la réalité triviale.

C'est exactement ce que Wilde demande, en un style plus paradoxal, dans *The Decay of Lying*. Et n'est-ce pas ce désir de l'artificiel, la phase finale de cet amour de l'étrange dans le beau, que Pater, dans son essai, *Romantisme*, avait défini comme le fondement de l'esprit romantique, par opposition avec le classique ?

Baudelaire avait suivi Poe, en ajoutant à l'hérésie de l'enseignement (la morale) et l'hérésie de la vérité (la science), l'hérésie de la passion (le naturel). Il se méfiait du désir trop direct et naturel d'exprimer une émotion ². Le véritable artiste doit toujours contrôler son émotion. Dans ses essais sur le *Dandy* ³ et *l'Éloge du*

1. " Avec ces idées, on pense bien que Baudelaire était pour l'autonomie absolue de l'art et qu'il n'admettait pas que la poésie eut d'autre but qu'elle-même et d'autre mission que d'exciter dans l'âme du lecteur la sensation du beau, dans le sens absolu du terme. A cette sensation, il jugeait nécessaire, à nos époques peu naïves, d'ajouter un certain effet de surprise, d'étonnement et de rareté... Il voulait qu'avant d'entrer dans la sphère de l'art, tout objet subit une métamorphose qui l'appropriât à ce milieu, en l'idéalisant et en l'éloignant de la réalité triviale ". (Baudelaire, *Œuvres complètes*, Vol. I, p. 21, *Préface par Gautier*.)

2. Voir plus haut, note, p. 153.

3. Cette prédilection de la forme parfaite, dans la vie comme dans l'art, était

Maquillage, Baudelaire fait une apologie de la beauté de l'artificiel aussi capricieuse et paradoxale, et une attaque aussi malicieuse contre la platitude du naturel que toutes celles que ses imitateurs anglais, tels que Wilde, Arthur Symonds et Max Beerbohm, en écrivirent trente ans plus tard. On rencontre chez Wilde de nombreuses apologies de l'artificiel analogues à celles de Baudelaire. Wilde suivait aussi d'assez près l'éloge de l'artificiel et la critique de la Nature, dans *A Rebours*¹ de Huysmans. Mais ce goût de l'artificiel se rencontre aussi chez d'autres écrivains français de l'époque, comme dans l'œuvre des Goncourt.

La réaction contre l'attitude victorienne envers l'art s'amplifiant dans la seconde moitié du siècle a finalement abouti chez Wilde au développement le plus excessif et le plus paradoxal des divers éléments de la théorie de l'art pour l'art. Le désir d'arracher l'art à la domination de fins pratiques s'est achevé par une opposition entre l'art et la vie et par le refus d'admettre que l'art tirât quoi que ce soit de la vie ; l'apologie de la forme en art a produit une élévation de la forme et des éléments purement abstraits et décoratifs sur les éléments émotifs et intellectuels ; le besoin de faire une distinction entre l'expérience esthétique d'une émotion et son expérience dans la vie réelle s'est transformé en une dépréciation de la vie et de la nature et en une glorification de l'artificiel.

Un lecteur sympathique aujourd'hui, connaissant par l'histoire les motifs des exagérations de Wilde, peut se rendre compte des idées raisonnables souvent masquées par son humour et comprendre que son idéal vraiment élevé de l'artiste fut pour son esprit une force plus durable que ses paradoxes brillants et trompeurs du moment ne l'indiquent. Pourtant, le fait que les essais de Wilde sont les exposés les mieux connus en anglais de l'attitude de l'art pour l'art explique pourquoi presque partout ses adversaires, aussi bien que les historiens de la littérature, ont vu dans « l'art pour l'art » la justification d'un art complètement dénué d'intérêt humain, une apologie de « la forme pour la forme », de « l'art pour l'artificialité ».

un état d'esprit, " une manière d'être ", que Baudelaire, et Barbey d'Aurevilly avant lui, avaient appelé " le Dandyisme ". " Entièrement composée de nuances ", son essence est " d'étonner et de ne pas être étonné ". C'est ce Dandyisme intellectuel, exprimé dans son costume et ses actes pendant sa première période, alors qu'il était chef du " mouvement esthétique ", que Wilde traduit dans le style et les théories de ses dernières œuvres.

1. *A Rebours*, ch. II.

Il est impossible que, traitant de Wilde et de la littérature de 1890, nous n'abordions pas la question : est-ce que l'art pour l'art est une théorie décadente ? On lui a souvent appliqué cette épithète comme une condamnation formelle. Certes, si ce terme, en son sens péjoratif, était simplement appliqué à la forme extrême et paradoxale de la théorie représentée par les *Intentions* de Wilde et par son *Picture of Dorian Gray*, on pourrait l'accepter, car un art modelé littéralement d'après ces théories dégénérerait fatalement au stéréotype.

Mais si l'on considère l'idée de l'art pour l'art dans toutes ses manifestations, il est impossible de répondre catégoriquement à la question. Qu'est-ce que signifie réellement le terme « décadent » ? Après des recherches on a constaté « qu'il n'y a pas d'accord du tout entre critiques et historiens sur la signification la plus élémentaire du terme et que dans la pratique chaque esthéticien appelle décadent un groupe différent d'auteurs »¹. Ce jugement, qui se rapporte à la Décadence en France, est vrai également pour l'Angleterre. Hésitant d'appliquer à l'idée de l'art pour l'art un terme dont le sens est aussi incertain, nous devons pour le moment nous contenter de constater seulement que l'on a souvent associé cette idée à un art et à des artistes qui étaient accusés d'être Décadents et qui se proclamaient tels.

Employée par les critiques moralistes pour condamner les rebelles à la vieille morale, l'étiquette « décadent » fut probablement adoptée d'abord par les écrivains français simplement comme un signe de défi, sans y attacher aucune signification². Et les jeunes poètes, après Gautier et Baudelaire, aimaient à entretenir le sentiment d'appartenir à une littérature « décadente », signe d'une société « très vieille et très civilisée », ainsi que Gautier, par analogie avec la décadence latine, l'avait définie dans sa préface aux *Fleurs du Mal*.

Vers 1890, lorsque une grande partie de la jeune génération d'écrivains anglais demanda son inspiration à la France, cette idée était devenue un lieu commun dans la littérature française. Les *Confessions of a Young Man* de George Moore, ainsi que nous avons remarqué, avaient renfermé les premières allusions en anglais à beaucoup des écrivains « décadents » français.

1. G. L. VAN ROOSBROECK, *The Legend of the Decadents*, p. 18.

2. *Ibid.*, p. 11.

Mais c'est Arthur Symons, l'homme le plus au courant pour sa génération de la littérature française contemporaine, qui exposa un des premiers en anglais les tendances qu'il appela le « Mouvement Décadent en Littérature »¹. Parlant des Goncourt, de Mallarmé, Verlaine, Rimbaud et Huysmans comme des représentants de ce mouvement en France, Symons explique, après Gautier, que la décadence est la recherche par des hommes d'une « société très vieille et très civilisée » de quelque chose de nouveau, des aspects de la vie les plus étranges, les plus subtils, les plus intenses et les plus complexes, de la quintessence de l'émotion et de l'expérience. Cela peut conduire, constate-t-il, « à un raffinement subtilisant sur le raffinement, à une perversité spirituelle et morale ». Symons suit encore Gautier, en regardant comme le principal indice d'une littérature décadente un style subtil, complexe, artificiel.

Plus tard, en 1899, Symons déclarait que le mot décadent devrait s'appliquer seulement à cette qualité du style, comme chez Mallarmé. Symons blâmait alors l'emploi de ce mot en guise de devise par les jeunes révoltés contre le puritanisme pour exprimer leur pose assez banale d'immoralité.

En fait, cela va sans dire, on employait le terme différemment pour indiquer tous ces divers aspects de la littérature contemporaine : l'artifice du style, « la perversité morale », aussi bien que l'aspiration au raffinement exquis des sensations et à l'intensité de la vision spirituelle. Mais ce n'est pas par la découverte de ces qualités dans des œuvres justifiées par l'affirmation de la théorie de l'art pour l'art, que nous déterminerons le rapport de cette théorie au concept de Décadence. *Ce qui est bien plus important, c'est de constater que l'autonomie de l'art, qui avait été revendiquée dans des conditions différentes par les philosophes allemands, fut proclamée dans la seconde moitié du siècle, par des hommes pour qui la vie elle-même n'avait pas d'unité intelligible.*

Ce sentiment de la perte d'une « vision embrassant toute la vie », d'un système complet de valeurs, se trouve fréquemment et éloquemment exprimé dans la littérature anglaise de la seconde moitié du siècle, depuis *In Memoriam* de Tennyson, les poèmes d'Arnold et de Clough, jusqu'à l'œuvre de Pater lui-même². Vers 1890, ce sentiment est devenu encore plus répandu : non seulement la

1. *Harper's New Monthly Magazine*, novembre 1893. *The Decadent Movement in Literature*.

2. V. A. H. THORNDIKE, *Literature in a Changing Age*.

religion avait perdu son appui, mais la synthèse victorienne du milieu du siècle — construite en bien des cas sur une croyance superficielle dans le progrès matériel — s'était effondrée : même l'œuvre des réformateurs paraissait sans direction fixe et l'on sentait petit à petit le besoin d'une défense moins sentimentale de la réforme. Seuls les esprits les plus optimistes de l'époque pouvaient espérer qu'une nouvelle synthèse était en train de naître.

En 1890, Pater définissait de nouveau le danger pour des « natures puissantes » d'une époque de désillusion comme le XIX^e siècle. L'art, la science, l'expérience de la vie même seront poursuivis avec une sorte de fanatisme, presque comme des fins en soi, évalués pour eux-mêmes comme un jeu ou un narcotique finit par être évalué. Et ceci peut conduire à une science du fait brut, à un amour passionné de la passion, à un art exagéré pour le fond ou la forme, comme chez Hugo et Baudelaire ¹.

C'est cette faillite de tous les systèmes et cet ardent désir qu'avaient les générations de la seconde moitié du siècle d'expérimenter tous les aspects de la vie qui poussa Max Nordau à dénoncer comme un fanatique l'esprit de l'époque et avant tout celui des artistes, dans son fameux livre « *Dégénérescence* ».

Cependant, on peut indiquer que la littérature d'une époque de désillusion n'est pas nécessairement décadente. Une littérature qui détruit les derniers vestiges des codes périmés ou qui encourage le désir d'une nouvelle vision de la vie ne peut pas être appelée essentiellement décadente. Donc, comme le dit Holbrook Jackson, bien des choses que l'on appelait « décadentes » en 1890 ne l'étaient pas.

Mais une théorie qui fait de l'art une valeur absolue offre un moyen d'évasion et se prête parfaitement à une époque où l'on n'a pas de vision complète de la vie. L'idée de l'art pour l'art permettait autant d'interprétations et d'applications différentes qu'il y avait d'adaptations à la désillusion sociale et morale de l'époque et de conceptions différentes de l'art.

Quelques-uns, trouvant une nouvelle synthèse prématurée, approchaient du moins en théorie de l'idéal que Keats trouva dans l'exemple de Shakespeare, un idéal de vision complète et désintéressée de la vie — du bien comme du mal — en une expérience

1. PATER, *Miscellaneous Studies* : Prosper Merimée, p. 1.

esthétique profonde. On hésite à donner le nom de décadent, avec ce que cela implique de dégénérescence, à une attitude comme celle de Pater dans ses essais de 1874, par exemple, où il réclame une hiérarchie des valeurs morales comme une part inhérente de l'expérience esthétique autonome.

D'autres employaient l'art pour l'art comme une évasion dans le spiritualisme ou le mysticisme, déniaient à la laideur et aux problèmes d'une civilisation matérialiste le droit à l'art. D'autres encore, moins mystiques, proclamaient un individualisme absolu et refusaient de reconnaître la nécessité d'une synthèse morale qu'ils étaient incapables d'achever. L'art pour l'art devint alors un moyen de justifier un art qui traitait seulement les côtés inférieurs du sentiment, ou par l'élévation de l'art au-dessus de la vie, ne s'intéressait aux situations plus profondément humaines que comme aux éléments de l'expérience de complets égoïstes, sans rapports avec la société ni avec aucun système de valeurs englobant la vie. La génération littéraire de 1890-1900 du moins était orientée vers ces dernières attitudes, qui pouvaient mériter bien plus justement l'épithète de « décadentes », puisqu'elles limitaient le champ de l'art. Mais même alors, ces états d'esprit pouvaient servir à stimuler la recherche de valeurs nouvelles ou, même quand l'attitude envers la vie était vraiment décadente, niant la possibilité de toute hiérarchie de valeurs, l'œuvre pouvait être accompagnée par des qualités techniques nouvelles et régénératrices. Un poème ou un roman exprimant une désillusion décadente peut encore, dans sa sincérité artistique et sa haute valeur technique, présenter un nouvel idéal artistique pour des penseurs plus constructifs. Décadence en morale et décadence en art ne sont pas, d'ailleurs, toujours identiques ou analogues. On pourrait seulement dire que tous ceux qui croyaient en l'art pour l'art n'étaient pas décadents, mais que tous les décadents croyaient en l'art pour l'art.

Il est vrai en effet que les qualités appelées par Symons à différentes reprises « décadentes » — la préciosité du style, le goût de l'exquis, de l'étrange, de la beauté artificielle, l'extrême individualisme et la recherche de la vie intense, aussi bien que le désir d'épater le bourgeois qui menait à « la perversité intellectuelle et morale », étaient toutes représentées à divers degrés dans la littérature de la dernière décade du siècle.

Par le désir d'échapper en matière de sujet et de style à l'idéalisation solennelle et sentimentale du commun, du naturel, du nor-

mal et du convenu, par le goût de l'artificiel, Oscar Wilde représente du moins les tendances générales d'un groupe assez nombreux de la génération fin de siècle ¹.

De même, après Baudelaire, Symons préfaça la seconde édition de son volume de poèmes, *Silhouettes*, (où se trouvent ces titres caractéristiques, *In Bohemia* et *The Absinthe Drinker*) avec " *A Word on Behalf of Patchouli* ". Il soutient, au nom de l'art pour l'art, que l'artiste peut créer de la beauté avec n'importe quelle donnée, et il défend les tendances des poètes de 1890 à célébrer des sujets « artificiels » — la beauté et le pittoresque de la ville, le music-hall et le café, le maquillage de la danseuse — au lieu de la beauté de la nature chantée par les premiers poètes romantiques.

Ces qualités « décadentes » du style et du sujet que Wilde et Symons défendaient, sont représentées en leur pureté dans l'œuvre d'un écrivain ou deux seulement, comme Wilde ou dans quelques poèmes et écrits en prose d'Aubrey Beardsley. Toutefois, ce goût pour les subtilités d'un style coloré, complexe et artificiel et pour des sujets étranges et artificiels se développa en extension plutôt qu'en intensité ; on le rencontre dans les livres isolés de divers écrivains dont le reste de l'œuvre est plus traditionnel ou bien on en trouve un reflet sous une forme moins concentrée dans l'ensemble de leur œuvre ².

Quant à l'aspect de la « décadence » que Symons regardait comme « perversité morale », c'est dans la vie et l'œuvre d'Oscar Wilde qu'on peut le mieux étudier la façon curieuse dont les impulsions de révolte amenèrent l'idée d'art pour l'art à servir de support à une attitude décadente *envers la vie même*.

Dans *The Picture of Dorian Gray* de Wilde, Lord Henry Wotton

1. En défense de son essai satirique, *In Defence of Cosmetics* [Voir aussi *L'Eloge du maquillage* de Baudelaire], Max Beerbohm, un des plus délicieux " dandies " littéraires de l'époque, s'écrit " Paradoxe et marivaudage, lassitude, amour de l'horreur et de toutes les choses exceptionnelles, amour de l'argot, des archaïsmes et des mystères du style — est-ce que toutes ces attitudes n'ont pas été étalées, celle-ci par l'un, celle-là par tel autre des jeunes écrivains ? "

2. *The Eighteen Nineties* d'Holbrook Jackson (v. ch. III-IX) et *The Beardsley Period* d'Osbert Burdett (v. ch. VII et VIII) offrent une introduction excellente aux nombreux écrivains de la dernière décennie du siècle qui montrent ces qualités. *An Anthology of Nineties Verse* (édité par A. J. A. Symons, 1929) donne un choix excellent de poèmes caractéristiques de cette période, que dans sa brillante Introduction l'éditeur appelle l'époque de l'art pour l'art. A. J. A. Symons prépare une bibliographie monumentale de " 1890-1900 ".

prêche au jeune Dorian Gray un « Nouvel Hédonisme » emprunté mot à mot à la *Conclusion* de la *Renaissance* de Pater, dont les échos retentissent, d'un bout à l'autre du livre. Mais les mots de Pater ont subi une subtile transformation. En effet, le Dorian de Wilde met en pratique le développement complet de l'individu, préconisé par Pater, non comme *Marius l'Épicurien*, mais en imitant le héros d'un autre roman : le duc Jean des Esseintes, dans *A Rebours* de J.-K. Huysmans. Pour Dorian Gray, sous l'influence de ce « bréviaire de la décadence » (que Wilde décrit dans son livre, sans le nommer ¹) l'apologie que fait Pater des éléments sensibles de la vie devient un culte de la sensation, une « adoration des sens ² » une théorie antinomique pour « guérir l'âme au moyen des sens et les sens au moyen de l'âme ³ ».

Et l'idéal de l'expérience complète chez Pater se transforme en recherche fasciné du « Péché ». Empruntant à Edgar Poe sa méthode de faire allusion à des crimes étranges et inconnus, Wilde raconte comment le portrait de Dorian vieillit et porte les marques de son existence vicieuse adonnée à des « plaisirs » et à des « péchés » étranges, tandis que Dorian lui-même, dandy et esthète, garde l'apparence de la beauté et l'innocence de la jeunesse. Finalement, dans un accès de rage contre cette conscience extériorisée, Dorian détruit le tableau et par là cause sa propre mort.

Plus tard, lorsque Wilde eut à répondre à des accusations d'immoralité dirigées contre son livre, il expliqua que par ce mécanisme surnaturel, il entendait condamner la théorie de la vie de Dorian. Ce n'est pas cette « morale », cependant, qui ressort du livre, mais ce sont plutôt les descriptions que Wilde, comme Huysmans dans *A Rebours*, a tracées de la beauté sensible, de la volupté des arts décoratifs qui en appellent le plus directement aux sens, — la jouissance de la beauté d'étranges bijoux, de rares dentelles, de magnifiques étoffes, de parfums exquis, — ainsi que ses exposés subtils et complaisants du culte hédoniste de Dorian pour la « beauté » et le « péché étrange. »

À ce propos, il est intéressant de lire un compte-rendu de *Dorian Gray* par Pater lui-même dans *The Bookman*, octobre 1891. Pater loue le livre, mais ne manque pas de signaler la faiblesse de la théorie épicurienne qu'il expose :

1. *Picture of Dorian Gray*, p. 195.

2. *Ibid.*, p. 203.

3. *Ibid.*, p. 31.

« Un vrai épicurien vise à un développement complet bien qu'harmonieux de l'organisme humain tout entier. Par conséquent, perdre le sens moral, c'est-à-dire le sens du vice et du bien, (comme le héros de M. Wilde — comme tous ses héros sont portés à faire aussi rapidement et aussi complètement qu'ils peuvent), c'est perdre ou amoindrir son organisation, devenir moins complexe, et passer d'un plus haut degré de développement à un moindre ».

Quoique Wilde, sous ses paradoxes et son cynisme, montre souvent une sympathie réelle pour l'idéal plus nuancé de Pater, il est vrai que les écrits de Wilde, qui affichent leurs emprunts à Pater, laissent flotter une certaine confusion sur les théories de Pater. Le roman de Wilde n'explique pas, en dernière analyse, que la chute de Dorian Gray soit due à une fausse interprétation de la philosophie de Pater — peut-être parce que c'est une fausse interprétation que Wilde lui-même jusqu'à un certain point se permettait avec les héros de ses livres et de ses pièces.

Wilde avait un tempérament trop porté à l'action pour s'en tenir fermement à sa propre théorie : « Tout ce qui est gagné pour la vie est perdu pour l'Art » ou que « les plus beaux tempéraments critiques et esthétiques » expérimentent la vie à travers l'art. Les Victoriens confondaient la vie et l'art en essayant de juger l'art comme ils jugeraient des situations de la vie réelle. Dorian Gray et Wilde font la même confusion en décidant de regarder les événements de leur propre vie, comme on les regarderait dans une œuvre d'art : ils cherchent à ignorer la réalité de la vie, pour ainsi dire. « Devenir le spectateur de sa propre vie... c'est échapper à la souffrance de la vie ».

Ainsi nous trouvons l'attitude de l'art pour l'art appliquée d'une manière très curieuse même à la conduite de la vie réelle. Les partisans de l'art pour l'art affirmaient que l'artiste pouvait traiter le bien comme le mal dans l'œuvre d'art et que dans l'art on pouvait expérimenter toutes les émotions, toutes les passions, toutes les sensations sans danger moral. Wilde et les décadents embrouillaient la théorie en créant l'image de « l'artiste en vie » qui s'arroge le même privilège d'utiliser le bien et le mal comme ses matériaux de vie et d'expérimenter dans la vie réelle toutes les émotions, tous les vices et toutes les vertus ¹.

1. Les partisans de l'art pour l'art aimaient à répéter après Keats que Shakespeare avait pris autant de plaisir à créer Iago qu'à créer Imogène. Wilde et ses semblables prenaient plaisir à l'idée bizarre de "l'artiste en vie" capable d'être à la fois Iago et Imogène !

« Je traitai l'art comme la réalité suprême ; la vie comme une branche de la fiction », dit Wilde en *De Profundis*. Oui, et il demandait pour cette branche de la fiction toutes les libertés préconisées pour la fiction par l'art pour l'art.

Moitié par humour, moitié sérieusement, la génération de Wilde, comme le jeune Swinburne de 1862, était fascinée par l'idée du « péché » et du « mal », — interprétant ainsi dans un sens très étroit les *Fleurs du Mal* de Baudelaire ¹. Comme Dorian, « il y avait des moments où ils regardaient le mal simplement comme un moyen de réaliser leur conception du beau ². »

Pater, naturellement, avait encouragé en quelque sorte cette confusion entre la vie et l'art, en recommandant d'appliquer une attitude esthétique à la vie et par une certaine ambiguïté dans sa Conclusion à la *Renaissance*. Mais ses essais de 1874, un an après ce livre, sont en harmonie avec lui et font pressentir en même temps l'exposé qu'il fera dans *Marius* d'une croyance qu'en un monde où tous les autres systèmes moraux sont caducs, l'esprit esthétique lui-même rejettera comme mal, selon le mot de Baudelaire, tout ce qui pèche contre le beau moral, contre la prosodie de l'existence. L'absence d'une pareille foi active dans la pensée de Wilde et de beaucoup d'écrivains de sa génération trop complètement désillusionnés, explique pourquoi leur application d'un point de vue esthétique les conduisit aux extrêmes ridicules du « décadent ».

Mais ce qui provoque souvent le mépris souriant des critiques d'aujourd'hui à l'égard des partisans « décadents » de l'art pour l'art, c'est que les mots d'André Gide sur Gautier s'appliquent à eux : « Je ne lui reproche point d'être immoral, mais au contraire d'avoir peint l'immoralité plus sotte encore et plus ennuyeuse que la vertu ³ », nous devrions dire : « que la vertu victorienne ». Car au fond les décadents étaient victimes de l'état d'esprit contre lequel ils réagissaient. Ce n'est que tant qu'ils restèrent en quelque sorte sous la domination de la moralité victorienne que les hommes de la fin de siècle prirent ce malicieux plaisir à épater le bourgeois par leurs poèmes sur la « Juliette d'une nuit », par leur pose d'ennuyés immoraux, comme par leurs éloges du « péché ».

1. Voir l'essai sur Arthur Symons et Baudelaire par T. S. Eliot (*For Lancelot Andrews*, 1929) au sujet du contraste entre ce que l'écrivain de 1929 tire de l'œuvre de Baudelaire et ce que Symons et ses contemporains voyaient en lui.

2. *Dorian Gray*, p. 229.

3. *Morceaux choisis*, p. 105.

Ils étaient bornés, parce qu'ils ne voyaient pas que cette idée victorienne conventionnelle du mal, du péché, qu'ils invoquaient, était aussi mesquine que l'idée victorienne conventionnelle de la vertu. Mais la grande brièveté de cette phase de la période montre que les jeunes révoltés comprirent bientôt que « le désir d'épater le bourgeois est par lui-même bourgeois ¹ ».

L'hostilité toujours latente vis-à-vis de l'esthétisme et la réputation vague d'immoralité attachée au nom de Wilde poussèrent les principales revues à attaquer *The Picture of Dorian Gray* comme « un conte issu de la littérature lépreuse des décadents français, livre empoisonné », conte « lâche, nauséabond, vicieux », bien qu'il n'y eut pas de motifs particuliers à invoquer. Wilde répliqua à ces attaques et ainsi commença une autre des innombrables controverses ; en 1890 et 1891 la question des rapports entre l'art et la moralité se trouva encore une fois débattue dans les revues et les journaux, surtout par *The Daily Chronicle*, *The Scots Observer*, *The St. James Gazette* ².

Les lettres de Wilde aux revues sont des déclarations amusantes, paradoxales de l'art pour l'art : la vertu et le vice sont pour l'écrivain simplement ce que sont pour le peintre les couleurs de sa palette, les moyens d'obtenir un effet esthétique, c'est au lecteur à conclure. — « Le livre est empoisonné, si vous voulez, mais vous ne pouvez pas nier qu'il est en même temps parfait, et la perfection est le but rêvé de l'artiste ». Mais comme Wilde s'intéresse davantage à ridiculiser la réaction prude et timide contre son livre qu'à créer une théorie consistante des rapports entre l'art et la moralité, il ne peut pas s'empêcher de mentionner que deux journaux religieux, *The Christian Leader* et *The Christian World*, ont accepté son livre comme une leçon de morale contre « le paganisme doré de l'époque » ; « Oui, telle est la morale terrible de Dorian Gray ». Wilde avait déjà dit : « Est-ce une erreur d'artiste ? Je crains que oui. C'est la seule erreur qu'il y ait dans le volume ». Mais Wilde, faisant une réserve semblable à celle de Poe à un certain moment, diminuait l'importance de cette « erreur » en disant que la morale était « simplement un élément dramatique de l'œuvre d'art, mais non le but de l'œuvre elle-même ». Cela n'empêche pas Wilde d'être attaqué par des partisans moins paradoxaux et moins

1. A. SYMONS, *Symbolist Movement*, Introduction.

2. Stuart MASON, *Art and Morality*, reproduit les articles et les lettres de cette longue controverse.

« décadents » de l'autonomie de l'art, à cause de cette défection et pour le caractère factice de son style¹. Avec toute l'inconséquence des événements historiques, nous voyons dans cette controverse l'idée de l'art pour l'art servir à défendre un livre de valeur littéraire secondaire et qui d'autre part pouvait être loué comme brochure d'enseignement moral.

Pendant cette controverse, Wilde publia dans la *Fortnightly Review* de mars 1891 une série d'aphorismes exprimant sa théorie de l'art et il en fit la préface de l'édition augmentée de *The Portrait of Dorian Gray* publié le mois après. Ces épigrammes présentent, sous une forme très provoquante et paradoxale, un exposé des différents points de vue de l'art pour l'art et cet exposé se trouva ainsi lié pour toujours à ce roman de la « décadence » — fait important quand on songe que ce livre a été probablement traduit en plus de langues étrangères et beaucoup plus largement répandu à l'étranger qu'aucun autre livre moderne anglais de fiction.

Néanmoins, sous ces airs de défi et ces poses décadentes, Wilde et sa génération soutenaient un idéal positif — idéal qu'ils étaient eux-mêmes souvent incapables de suivre, l'idéal du développement complet de l'individu, tel qu'ils l'avaient trouvé formulé dans les écrits de Walter Pater. C'est l'idée dominante qui se dégage de toute l'œuvre inégale de Wilde. Dans son essai sur « *l'Ame de l'homme dans le Socialisme* » (1891), Wilde expose cet individualisme d'une manière plus directe et plus sérieuse que d'ordinaire. Pour Wilde, le socialisme est désirable, parce qu'il permettra le développement d'une société réellement individualiste dans laquelle chacun pourra réaliser ses capacités au plus haut degré.

Remarquons que cet essai de Wilde contient un des meilleurs exposés de la difficulté d'adaptation entre le tempérament esthétique et la société². L'hostilité entre le public et l'artiste avait été, nous l'avons vu, un puissant élément d'individualisme artistique depuis l'époque de Byron et de Shelley, de Swinburne et de Rossetti.

En même temps que cette opposition individualiste à la société, on trouve le sentiment que l'artiste, capable de pénétrer en des

1. *Ibid.*, voir la lettre de Charles Whibley.

2. " Chaque fois qu'une société, qu'une fraction importante, qu'un puissant groupe social, ou qu'un gouvernement de n'importe quelle forme dicte son œuvre à l'artiste, l'art se perd complètement, se stéréotype ou dégénère en une basse et ignoble forme de métier ", (*Soul of Man.*, p. 40).

domaines spirituels fermés à l'homme ordinaire, est un être supérieur. Et c'est ce sentiment aristocratique (dans lequel Cassagne a vu un des éléments essentiels de l'attitude de l'art pour l'art), qui poussa tant d'artistes de l'époque à accentuer ce sentiment de différence, de supériorité, envers les exigences ordinaires de la vie, non seulement par leur œuvre, mais par leurs vies, et parmi ces artistes, beaucoup comme Wilde finirent tragiquement.

Nous avons vu comment chez Swinburne un tempérament anormal renforça sans doute le sentiment que le poète est un être d'exception. Le processus psychologique paraît renversé chez Wilde, convaincu que le tempérament artistique est en lui-même différent et exceptionnel. Dans le *De Profundis*, il dit : « Ce qui était pour moi le paradoxe dans la sphère de la pensée, la perversité le fut dans la sphère de la passion »¹. Énivré de son succès personnel éclatant, et du succès de ses livres et de ses comédies de 1889 à 1895, aurait-il peut-être renforcé son sentiment que comme tempérament artistique il était exceptionnel, en dehors et même supérieur à la société, par la satisfaction d'éléments exceptionnels, et d'après les vues de cette société, « pervers », de sa nature² ?

Il y a comme une nécessité dramatique dans le conflit tragique qui se produisit entre ce tempérament aussi excessivement individualiste et une société aussi hostile à tout écart que l'était l'Angleterre victorienne³. Le procès d'Oscar Wilde, chef du nouveau mouvement artistique, fut pour l'esprit public un conflit symbolique entre les forces conservatrices et le mouvement de révolte esthétique et morale.

Au cours du procès, qui suscita dans le public un intérêt extraordinaire, on vit pousser aux extrêmes la confusion populaire (et

1. *De Profundis*, p. 23.

2. Il va sans dire que nous indiquons seulement que Wilde lui-même nuisait à la cause de ceux qui demandaient à pouvoir suivre librement leurs goûts personnels, par les moyens en partie faux qu'il employait en art et dans sa vie pour exprimer cette demande. Nous ne condamnons ni n'approuvons ici cet individualisme qui s'est exprimé de manière bien plus digne depuis, dans l'œuvre d'André Gide et d'autres écrivains.

3. Wilde dans le *De Profundis* déclare qu'il fut perdu pour avoir appelé à son aide la société qu'il avait toujours défiée : un défaut d'individualisme. Il mit en mouvement les forces de la loi qui se retournèrent ensuite contre lui, en intentant un procès en diffamation contre the marquess of Queensbury. Après avoir perdu ce procès il eut à répondre du crime contre mœurs dont Queensbury l'avait accusé. Le jury se montra défavorable, le procès fut plaidé à nouveau et Wilde condamné à deux ans de travaux forcés.

partagée aussi par Ruskin à des moments donnés) entre la moralité de l'œuvre et la moralité privée de l'artiste.

Pendant le procès, on présenta constamment les livres de Wilde comme témoignages et l'on fit ressortir « l'immoralisme » nietzschéen de ses personnages et de sa philosophie, si bien qu'il semble qu'on faisait autant le procès de son œuvre et de ses théories d'art que de sa conduite personnelle. Certaines pages du compte-rendu du procès ressemblent presque à un débat sur l'idée de l'art pour l'art, ou du moins sur une fausse interprétation de cette idée concentrée sur la question des « sujets immoraux » en littérature ¹. A maintes reprises durant le procès, Wilde répéta, selon son habitude paradoxale et ambiguë, l'affirmation que l'artiste ne prétendait enseigner ni le bien ni le mal. On discuta tout au long les épigrammes placées en tête de *The Picture of Dorian Gray*, particulièrement la déclaration suivante : « Il n'y a pas de livre moral ou immoral. Les livres sont bien écrits ou mal écrits. Voilà tout ».

La condamnation de Wilde à deux ans de travaux forcés confirma dans l'esprit des Anglais l'association de l'art pour l'art avec l'immoralité et la perversité et elle parut symboliser une condamnation formelle de la théorie par la société.

Certainement le procès théâtral de Wilde produisit un effet profond ². Holbrook Jackson remarque la « soudaineté avec laquelle cessa, à partir de ce moment-là, le mouvement décadent dans la littérature et l'art anglais ³ ». Les éditeurs qui avaient encouragé la révolte esthétique devinrent plus circonspects. Pendant des années la critique orthodoxe évita de prononcer le nom de Wilde ; on laissa ses livres s'épuiser, seuls les contrefacteurs se risquèrent à les publier. Il est certain que le procès de Wilde en 1895 porta un coup dont il ne se releva pas, à ce type de « décadence » associé avec la volupté joyeuse, dans la recherche de l'étrange et des expériences exotiques personnelles ou de leur expression littéraire. Et en même temps on défendit moins ardemment les éléments esthétiques dans la littérature et dans la vie, bien que ce mouvement persistât tranquillement en dépit de la méfiance populaire

1. Le compte-rendu le plus accessible du procès se trouve dans *Oscar Wilde, Three Times Tried*, Ferrestone Press.

2. Voir H. G. GRETTON : *Modern History of the English People*.

3. H. JACKSON, *op. cit.*, p. 66.

vis-à-vis des nouvelles préoccupations intellectuelles et artistiques ¹.

*
* *

Wilde appartient, si l'on peut dire, à « l'extrême gauche » de l'art pour l'art. Pendant la dernière décade du siècle cependant, l'idée fut assez répandue pour avoir de nombreux partisans plus ou moins fervents ; beaucoup parmi eux mirent autant de prudence à formuler l'idée que Wilde y avait mis d'extravagance.

L'idée de l'art pour l'art s'est même tellement identifiée avec la période 1890-1900 dans la littérature anglaise, qu'un historien de la décade a cru nécessaire d'affirmer que ce n'était pas universel ; mais il ajoute : « il n'y a pas de doute que la phase la plus remarquable du mouvement littéraire de 1890-1900 fut celle qui trouva son expression dans l'œuvre des écrivains mêlés au *Yellow Book* et au *Savoy* » ². Dans ces périodiques on voit en perspective l'art pour l'art de cette époque.

Le *Yellow Book* fut publié d'abord en avril 1894 et ses « quatre premiers numéros » (1894-95) — avant que le procès de Wilde effrayât ses éditeurs — « nous présentent une vue claire et compréhensive du mouvement littéraire de la décade de 1890 » ³. Les huit numéros du *Savoy* furent publiés en 1896.

Ces périodiques furent les premières revues littéraires importantes, depuis les progrès remarquables de la littérature périodique commerciale du dix-neuvième siècle, à représenter, comme dit Symons du *Savoy*, « un genre exclusivement littéraire et artistique », ne se proposant pas des buts politiques, sociaux ou pratiques et ne subordonnant pas les considérations artistiques au succès commercial, ce qui explique en partie la clameur qu'ils soulevèrent dans les autres périodiques ⁴.

1. V. Frank HARRIS, *op. cit.*, and W. B. Yeats, *Autobiographies : The Tragic Generation*.

2. HOLBROOK Jackson, *op. cit.*, p. 45.

3. O. BURDETT, *op. cit.*, p. 46.

4. *Ibid.*, p. 259. Pour des compte-rendus typiques des numéros du *Yellow Book*, v. p. ex. *The Athenaeum*, 22 avril, 28 juillet 1894 et 11 mai, 1 juin 1895 ; *Bookman* (américain) juill. 1895, qui remarque le changement de ton dû au procès de Wilde. Pour le *Savoy*, v. *Athenaeum*, 25 juin 1895 et *l'Academy*, 26 déc. 1896. Burdett cite *The Westminster Review* qui déclare qu'il fallait « comme une loi du Parlement pour rendre ce genre de chose illégal ».

La note éditoriale d'Arthur Symons en tête du premier numéro du *Savoy*, janvier 1896, montre bien l'idéal des deux périodiques :

« Tout ce que nous demandons à nos collaborateurs, c'est bonne œuvre, et bonne œuvre, voilà tout ce que nous offrons à nos lecteurs... Nous ne sommes ni réalistes, ni romantiques, ni décadents. Pour nous, tout art est bon qui est du bon art. » Peu importe leurs différences sous d'autres rapports, « à une exception près, les collaborateurs de ces deux revues croient avec Gautier que la perfection de la forme est la vertu » ¹, déclare un des historiens les plus pénétrants de cette époque.

La foi en la suprême importance de la perfection artistique, comme raison suffisante de l'œuvre d'art, sans égard aux autres buts, était le seul point de vue capable de rapprocher momentanément les différentes manifestations individuelles, littéraires et artistiques du jour. Cet idéal de conscience artistique caractérise mieux l'influence de l'idée d'art pour l'art en général, que l'extrémisme de Wilde et de la « décadence », qui n'en est seulement qu'un des aspects, bien que le plus frappant sans doute.

Le *Yellow Book* compta parmi ses collaborateurs des écrivains aussi différents pour la personnalité, le point de vue et la méthode que Henry James, regardé par les jeunes gens de '90 comme leur aîné, leur prédécesseur, mais dont *The Death of the Lion* prouva, comme nous l'avons vu, qu'il défendait encore l'art pour l'art ; William Watson, représentant la vieille tradition anglaise en poésie et qui précipita la réaction contre la décadence de Wilde dans le *Yellow Book* ; Henry Harland, le directeur littéraire du *Yellow Book* et l'auteur de la décorative et délicate *The Cardinal's Snuff Box* et de contes très spirituels ; Hubert Crackanthorpe, Ernest Dowson, George Egerton, Ella d'Arcy, conteurs à la manière purement objective et réaliste de Flaubert, Zola et Maupassant ; Richard Le Gallienne, qui dans sa prose et sa poésie représente les tendances fin de siècle de l'époque, mais sans l'exagération de quelques-uns de ses contemporains ; Edmund Gosse qui, ami de Swinburne et Rossetti, fut ou l'associé ou l'interprète sympathique des nouvelles manifestations littéraires ; John Davidson, qui dépassa les tendances décadentes de l'époque sans jamais exprimer complètement son puissant génie ; Arthur Symons, qui par sa poésie, par son subjectivisme, « son tempérament, ses

1. BURDETT, *op. cit.*, p. 260.

sympathies latines, ses influences françaises, son impressionnisme, sa technique, caractérisait » la poésie de l'époque ; Ernest Dowson, le meilleur poète « fin de siècle » ; Max Beerbohm, humoriste et essayiste inimitable — ainsi que des écrivains comme George Saintsbury, Richard Garnett, George Moore, Arthur Christopher Benson, William Butler Yeats. *The Savoy* comptait parmi ses collaborateurs certains des écrivains précédents, plus Lionel Johnson, un des poètes les plus délicats du temps dont l'œuvre se rapproche de très près de l'esprit mystico-esthétique de Pater ; John Gray, poète « décadent » typique ; George Bernard Shaw (qui toutefois ne fit que paraître une fois), Havelock Ellis, Ford Madox Hueffer (Ford Madox Ford) et Joseph Conrad. L'œuvre d'Arthur Symonds, W. B. Yeats, Ernest Dowson et Aubrey Beardsley dans *The Savoy* est imprégnée de l'esprit de l'art pour l'art.

Le sérieux de l'époque en matière d'art et de problèmes artistiques s'accroît encore de la tendance, si nouvelle pour l'Angleterre, qu'ont les artistes du temps à unir leurs forces. Au *Rhymers' Club* se rencontraient douze jeunes poètes « pour converser de sujets littéraires et pour lire leurs nouveaux poèmes »¹. Les deux volumes de vers qu'ils publièrent montrent² qu'ils étaient liés, non par quelque théorie ou méthode poétique, mais plutôt par leur intérêt commun pour la technique et par le sentiment que le poète était sur la défense dans l'Angleterre du dix-neuvième siècle³.

W. B. Yeats a écrit le meilleur rapport de ce groupe. Les sentiments et les théories de Yeats à cette époque étaient caractéristiques : c'est que les poètes du milieu du siècle « avaient rempli leurs œuvres avec curiosités à propos de politique, de science, d'histoire, de religion ; et que nous devons créer de nouveau l'œuvre

1. Richard LE GALLIENNE, *The Romantic Nineties*, p. 137.

2. *The Book of the Rhymers' Club*, 1892. — *The Second Book of the Rhymers' Club*, 1894. Les noms les plus remarquables parmi les douze poètes sont : Ernest Dowson, Richard Le Gallienne, Victor Plarr, Ernest Rhys, Arthur Symonds, W. B. Yeats.

3. Quoique la note « décadente » de passion, d'ennui et de gai cynisme soit représentée dans ces volumes par quelques-uns des meilleurs poèmes de ce ton en anglais, (voir les poèmes d'Ernest Dowson, Arthur Symonds, Victor Plarr et Richard Le Gallienne), d'autres qualités poétiques caractéristiques de cette période ne font pas défaut — le mysticisme celtique (W. B. Yeats), le sentiment esthético-mystique en matière religieuse (Lionel Johnson), ainsi que le culte général de la beauté, les témoignages de l'influence française, l'impressionnisme, la technique scrupuleuse, la subtilité du sentiment. Ces volumes révèlent aussi combien leurs œuvres sont caractéristiques des jeunes poètes romantiques de n'importe quelle génération.

pure »¹. Sans être toujours un credo formulé consciemment, *l'esprit* de l'art pour l'art, l'idéalisation du pur sentiment poétique, étaient une chose vivante pour les poètes et les écrivains de 1890.

Nous qui connaissons les déclarations sur l'art pour l'art depuis le milieu du siècle, nous sommes surpris qu'en 1890-1900, quoiqu'on en parlât comme si l'idée était bien connue, elle était encore regardée comme assez extraordinaire pour le public en général, pour qu'il fallût la proclamer et l'exposer à maintes reprises. On rencontre fréquemment les différents arguments de l'art pour l'art sous diverses formes dans les numéros du *Yellow Book* et du *Savoy*. Pour montrer son libéralisme, peut-être, *The Yellow Book* avait publié dans son premier numéro un article en faveur de la « Réticence en Littérature » et présentant quelques-unes des réclamations morales ordinaires. Hubert Crackanthorpe, un des membres du groupe réaliste, y répond dans le second numéro en attaquant d'une façon typique « l'hérésie didactique » et en soutenant « la moralité subtile, indirecte de l'Art » en dehors de tous buts moraux². Un article sur Henry James commence par attaquer l'aveuglement puritain des moralistes en face de la beauté et leur mépris de la forme en art³. L'essai de Max Beerbohm, *A Defence of Cosmetics*, dans le premier numéro, et d'autres articles de la revue contiennent aussi des affirmations de l'art pour l'art, tandis que le poème *Alere Flammam* d'Edmund Gosse, dans le premier numéro, célèbre la conception du poète de l'art pour l'art. Même un article sur Alexander Smith, où on lui attribue le premier exposé de la fameuse doctrine de l'indépendance de l'art par un écrivain anglais de quelque réputation, est significatif⁴.

La préface éditoriale de Symons en tête du *Savoy* était, nous l'avons vu, une déclaration en faveur de l'art pour l'art et cette revue, de même que *The Yellow Book*, le soutient avec un vif inté-

1. W. B. YEATS, *Autobiographies*, p. 206.

2. *Some Roundabout Remarks*, Y. B. vol. II, juillet 1894.

3. *Ibid.*, vol. VII, octobre 1895, *A Few Notes upon Mr. James*, par Lena Milman.

4. *Ibid.*, vol. IV, janv. 1859, *Mr. Stevenson's Forerunner*, by J. A. Noble. (voir plus haut). Faisant allusion aux hésitations de l'éditeur de Smith pour publier la déclaration sur l'art pour l'art dans l'œuvre littéraire, dans son volume posthume *Last Leaves*, en 1869, Noble remarque : « En dix ans, l'essai que Mr. Alexander imprima avec une apologie devint le Credo accepté par tous ou presque tous les jeunes hommes de lettres en Angleterre et maintenant ce n'est plus un luxe dangereux ou un article de foi orthodoxe, mais un de ces lieux communs sans intérêt qui employé d'une façon est un truisme, d'une autre une absurdité ».

rêt. Un article, par exemple, dans le second numéro, sur le *Kind of Fiction Called Morbid* (genre de fiction appelé morbide) est une défense passionnée de la liberté artistique. Havelock Ellis, dans une étude sur *Jude the Obscure* de Thomas Hardy et dans d'autres essais, déclare que le romancier s'intéresse aux problèmes moraux mais sans présenter de leçons — qu'il crée de l'art et non des tracts moraux ¹. (Chez Ellis, dont les écrits sur les questions particulièrement discutées de morale sexuelle ont eu une si grande influence sur les générations d'aujourd'hui, nous voyons le type nouveau de moraliste qui veut reconnaître la différence entre l'art et la morale). L'énergie avec laquelle ces écrivains reprennent la défense de l'art contre les moralistes et répètent les vieux arguments de l'art pour l'art prouve combien les vieilles manières de voir s'effritaient lentement ².

Cependant, comme le montrait Crackanthorpe : « On publie des livres, on imprime des histoires dans de vieilles revues estimées, qu'on n'aurait jamais tolérés, il y a quelques années. De tous côtés s'étend la considération pour la tendance de l'époque ».

En effet, en dépit des nombreux conflits entre les écrivains et le public pendant les dix dernières années du siècle, provoqués par l'opposition aux exagérations des « décadents » d'une part et aux réalistes d'autre part, l'attitude générale vis-à-vis de l'art s'était considérablement transformée. Les dernières batailles furent livrées par les extrémistes des deux côtés, mais le ton de la critique moyenne de 1890-1900 n'a plus le dogmatisme moral solide de 1850-1870. La tendance même des ennemis de l'art pour l'art est de refuser une trop complète absorption dans la fonction morale de l'art. On ren-

1. Les articles d'Ellis sur Nietzsche dans *The Savoy* (avril, juillet, août 1896) nous rappellent une nouvelle influence qui, dans les dix dernières années du siècle, renforça la révolte contre la prédominance de la morale sur toute les autres considérations dans le système victorien des valeurs. Ellis loue Nietzsche d'avoir voulu limiter la sphère de la morale. « Il ne manque jamais d'indiquer comment une vaste région de la vie et de l'art reste légitimement en dehors de la juridiction morale... Passant à la littérature, Nietzsche affirme que c'est une grande erreur de supposer que, par exemple, de grandes tragédies comme *Macbeth* ou *Tristan et Isolde* exercent ou voulurent exercer le moindre effet moral. »

2. Dans d'autres revues d'art de même inspiration que le *Yellow Book* et le *Savoy* telles que *The Hobby Horse* ou *The Dome* (qui essayèrent de poursuivre leur œuvre), on rencontre de constantes discussions sur le but et la justification de l'art. Cf. par ex. *The Hobby Horse*, vol. IV, *Exposé de buts précis*. (« l'art doit exister pour lui-même »), vol. II etc... articles de Selwyn Image ; vol. III. *Est-ce que la musique est le type ou la mesure de tout art ?* par John Addington Symonds etc. *The Dome*, voir les articles de Yeats ou celui de J. C. Runciman.

contre même par hasard dans des revues moyennes des exposés de l'idée d'art pour l'art, comme par exemple dans l'article sur Flaubert de la *Saturday Review* (sic !) (5 oct. 1889) où l'auteur dit que « naturellement » la doctrine de l'art pour l'art est bonne. Ou bien le critique, tel celui qui rendit compte dans l'*Athenaeum* du 1^{er} janvier 1887 de *Locksley Hall Sixty Years After* par Tennyson, déclare assez souvent que, comme critique littéraire, il ne peut pas s'occuper des idées politiques qu'on y exprime. Vers 1890, les partisans de l'art pour l'art eux-mêmes faisaient les comptes rendus dans les revues ordinaires ¹.

The Yellow Book et *The Savoy* avaient des prétentions artistiques autant que littéraires. Ils attachaient une grande importance aux reproductions de tableaux et de dessins anciens et contemporains, ainsi qu'à la présentation artistique de chaque numéro. Des peintres tels que Lord Leighton, qui était néanmoins plutôt conservateur, ainsi que de brillants jeunes artistes comme Aubrey Beardsley, William Rothenstein et Charles Conder collaboraient avec des écrivains contemporains à ces entreprises artistiques nouvelles.

Par là, ces revues font ressortir un autre caractère de l'époque : le rapprochement entre la littérature et les arts plastiques, en particulier la peinture. Cette convergence de la littérature et des autres arts, qui s'était accentuée de plus en plus depuis le milieu du siècle, est particulièrement importante pour l'histoire de l'idée de l'art pour l'art. En Angleterre, comme en France, nous voyons que l'autonomie de l'art eut le plus souvent pour avocats des écrivains qui s'intéressaient aux arts plastiques, les pratiquaient un peu, ou connaissaient personnellement des artistes ².

En Angleterre, après 1850, diverses influences encouragèrent cette orientation. D'une part, il y eut l'influence directe des écoles de peinture Préraphaélites et impressionnistes. D'autre part, il y eut l'exemple de la littérature française contemporaine, reflétant elle-même ces tendances, parmi lesquelles on remarque l'amour

1. Voir les deux volumes de *Retrospective Reviews*, collection de compte-rendus par Richard Le Gallienne dont on rencontre le nom en tant de manifestations typiques de l'époque et qui resta toujours un partisan assez pondéré de l'art pour l'art. Ces articles, qui contiennent de nombreux renseignements sur les changements de point de vue, parurent d'abord dans *The Star*, *The Daily Chronicle*, *The Illustrated London News*, *The Sketch*, *The Speaker*, *The Pall Mall Budget*, *The Nineteenth Century*, *The Century Guild Hobby Horse* et *The Academy*.

2. Voir CASSAGNE, *op. cit.*, le chapitre, *L'art pour l'art et les arts plastiques*.

ardent de la peinture ou de la musique chez Gautier, Baudelaire ou les Goncourt.

La génération romantique anglaise de 1890 aimait signaler l'association de l'art et de la littérature dès 1790 chez William Blake dont elle admirait tant les œuvres. Elle célébrait également le vif amour de l'art chez Leigh Hunt et John Keats.

Mais ce fut vers 1850 que Dante Gabriel Rossetti, lui-même poète et peintre, et le groupe préraphaélite donnèrent définitivement le branle au rapprochement des arts en Angleterre. Déjà, leur revue, *The Germ*, avec son deuxième titre « Art et Poésie », annonçait les prétentions doublement artistiques du *Yellow Book* et du *Savoy*. Pendant la seconde moitié du siècle, les ateliers préraphaélites offrirent un milieu favorable à l'association personnelle des artistes et des écrivains. Swinburne, pendant sa période de propagande active en faveur de l'art pour l'art, subit surtout l'influence personnelle des peintres : Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, William Morris, Whistler, ainsi que Simeon Solomon, et il fut amené, comme Baudelaire, à faire de la critique d'art.

Walter Pater concentra les tendances ébauchées dans l'œuvre de Swinburne, Rossetti et même Ruskin et créa une certaine tradition de critique à la fois artistique et littéraire qui fut suivie, par exemple, par John Addington Symonds et Arthur Symons. Il serait difficile de séparer chez Pater, ses théories sur les arts en général et son attitude vis-à-vis de la littérature.

En 1880, Oscar Wilde trouva tout naturel de combiner avec ses préoccupations littéraires sa propagande en faveur des arts, encouragée déjà par Rossetti et William Morris, lui aussi poète et artiste.

Vers 1890, ce rapprochement avait atteint une plénitude inconnue en Angleterre. La période 1890-1900 fut une période de grande activité artistique et les poètes comme les romanciers s'intéressèrent à l'art plus qu'aucune autre génération avant eux. Whistler, nous l'avons dit, avait dès 1862 ajouté l'influence de l'impressionnisme français à celle de l'école préraphaélite anglaise. George Moore, lui-même autrefois étudiant en peinture, et Arthur Symons, fréquentèrent tous deux les peintres impressionnistes à Paris. Moore dans ses articles du *Speaker*, William Ernest Henley dans le *Scots Observer* et Symons dans ses essais de critique d'art plus dispersés, ont été les premiers interprètes de l'impressionnisme

auprès du public anglais. Arthur Symons, par sa critique de « *Sept Arts* »¹, voulut réaliser l'idéal de Pater dont la critique cherche à pénétrer également le secret de tous les genres de beauté. L'histoire littéraire des deux dernières décades du siècle, plus que celle de toute autre période de la littérature anglaise, se confond souvent avec l'histoire des arts plastiques, comme par exemple pour les Préraphaélites et le « mouvement esthétique » de 1880-1890 ou pour le cas d'Aubrey Beardsley et des groupes du *Yellow Book* et du *Savoy*.

Cette orientation des écrivains vers les arts plastiques fut sans doute une influence indirecte importante qui aida à appliquer l'idée de l'art pour l'art à la littérature. Car la théorie de l'art pour l'art exige une certaine mentalité : la reconnaissance de l'œuvre d'art comme objet en soi, avec des qualités spécifiquement esthétiques et non comme une simple reproduction de la vie réelle. Cet état d'esprit, ce détachement des perceptions non artistiques, est plus facile à atteindre dans la peinture — même dans la peinture la plus franchement réaliste ou représentative — que dans la littérature. Quel que soit le nombre d'intérêts étrangers qui peuvent entrer dans une peinture, il est plus difficile d'ignorer les véritables qualités picturales de couleur, de forme, de dessin qui en font un « objet d'art », quelque chose qui existe comme une manifestation physique en dehors des objets de la vie réelle qu'elle représente.

En littérature, au contraire, où l'on a recours aux concepts intellectuels, où l'on fait indirectement appel aux sens, où il s'agit presque forcément de « représenter » quelque chose, les bases de l'effet esthétique sont plus intangibles : il est très facile d'ignorer le poème en tant que phénomène rythmique, l'architectonique émotionnelle et intellectuelle d'un roman — bref d'ignorer le morceau de littérature comme œuvre d'art existant en dehors de l'idée ou de la situation de la vie réelle qu'il représente. En se rapprochant des artistes et des arts plastiques, l'écrivain serait encouragé à se regarder non pas comme moraliste, psychologue ou historien d'abord, mais avant tout comme artiste, comme technicien cherchant à créer une œuvre d'art.

Et ce qui est bien plus important, les écrivains trouvèrent dans les analogies entre la littérature et les arts plastiques et dans l'emploi de la terminologie des arts plastiques, le plus sûr moyen d'exi-

1. Arthur SYMONS, *Studies in Seven Arts*.

ger la reconnaissance des qualités esthétiques en littérature. Les essais de Walter Pater en sont une preuve frappante, de même que la terminologie critique de l'époque en général.

On peut objecter que, dans le cas des Préraphaélites, l'influence fut en sens inverse. Certainement la peinture préraphaélite était éminemment littéraire, s'inspirant de Keats, de Dante, des légendes médiévales, de la Bible. Cela n'empêchait pas cependant une influence réciproque sur les attitudes littéraires. La poésie et la prose qui présentaient des qualités pittoresques, la poésie de Keats par exemple, trouva dans l'enthousiasme des Préraphaélites à son égard un surcroît d'estime et d'influence, tandis que la poésie et la prose des Préraphaélites recherchaient des effets de peintres. Même malgré leur préoccupation du sujet en peinture les Préraphaélites accentuaient l'importance de la couleur, du dessin et de l'effet décoratif¹.

Nous prétendons précisément que, même dans la peinture réaliste, les éléments esthétiques s'affirment davantage que dans la littérature : c'est pour cette raison que le rapprochement des arts aurait pu préparer les écrivains du temps, à prendre une attitude plus nettement esthétique et, comme dans le cas de Swinburne et de Pater, les aider à formuler une théorie pour soutenir ce point de vue.

Si l'influence d'une école de peinture, même aussi littéraire que les Préraphaélites, pouvait lutter contre la conception didactique et intellectualiste de l'art, combien plus favorable à l'attitude de l'art pour l'art était l'influence des impressionnistes français. Les impressionnistes diffèrent nettement des Préraphaélites en ce qu'ils éliminent de la peinture les qualités littéraires, qu'ils répudient dans le tableau l'anecdote ou le « sujet » et qu'ils insistent sur le but purement visuel de la peinture. Whistler, à son retour de Paris en 1862, avait appliqué à sa façon ces procédés impressionnistes. Appelant ses portraits « arrangements en blanc et noir », ses paysa-

1. Ford Madox Brown, qui resta toujours fidèle aux principes préraphaélites en peinture, écrit dans une note sur son tableau *The Pretty Baa Lamb* exécuté en 1851 : « On m'avait dit qu'il était impossible de comprendre ma pensée dans le tableau... En tous cas, il faut juger les tableaux d'abord comme tableaux — une profonde intention philosophique ne fera pas un beau tableau, elle s'y ajoute plutôt par surcroît. Quoiqu'il y ait ce surcroît dans toutes les œuvres d'art épiques, cependant je serais fort tenté de douter de l'originalité des idées d'un artiste qui ne peindrait jamais par amour de la simple apparence des choses, dont l'esprit serait toujours en quête de morale. Ce tableau fut peint à la lumière du soleil : ma seule intention étant de rendre cet effet aussi parfaitement que possible, pour un premier essai de ce genre ». (D'après un catalogue d'exposition en possession de Mr. Ford Madox Ford).

ges « nocturnes » ou « harmonies », il avait consacré ses dons brillants de causeur à faire rejeter l'importance qu'on accordait à l'imitation en peinture. Son mépris pour l'adoration romantique de la « nature » et la vérité réaliste le mit en conflit avec John Ruskin dont la violente condamnation d'un tableau de Whistler dans une lettre de la série *Fors Clavigera* en 1877 provoqua entre eux le fameux procès de 1878. Wilde affirma en 1882 que sa génération acceptait le culte préraphaélite du beau, mais suivait Whistler et les peintres impressionnistes en rejetant « toute réminiscence littéraire et toute idée métaphysique » ¹.

En rejetant ainsi l'idée de la peinture comme imitation d'une anecdote ou d'une scène de la vie réelle et en insistant sur les qualités purement visuelles, la théorie impressionniste de la peinture conduit fatalement à l'art pour l'art. Moins une peinture est représentative, plus il est difficile de la juger d'après les règles morales ou intellectuelles. Ainsi, quand Whistler défend ses façons de peindre dans ses lettres à la presse ou dans sa conférence « *The Ten O'clock* », il en vient insensiblement à affirmer l'idée de l'art pour l'art. De même, il est naturel que George Moore, ami des peintres impressionnistes, et Arthur Symons, un de leurs plus fidèles interprètes, figurent aussi parmi les principaux défenseurs de l'art pour l'art.

Modern Painting de Moore (le volume dans lequel Moore a recueilli ses interprétations des peintres impressionnistes) explique l'attitude de l'art pour l'art incluse dans la conception impressionniste de l'art. Ce qui nous intéresse davantage, ces essais montrent aussi comment s'opéra cette adaptation à la sphère de la littérature, des doctrines de l'art pour l'art développés d'abord et plus facilement pour la peinture.

Les justifications de l'impressionnisme par Moore ressemblent d'une façon frappante à la défense de « sujets pénibles » offerte par les romanciers réalistes : le peintre, affirme-t-il, peut choisir n'importe quel sujet, même le plus laid de tous les jours, et en le présentant « sous le mystère de la lumière et de l'ombre », il peut créer de la beauté. Moore proclame aussi le désintéressement de l'artiste ; la peinture n'existe pas pour démontrer une leçon, mais pour faire appel aux yeux, pour donner une impression de beauté. Les arguments de Moore au sujet de la peinture sont identiques à maints

1. Voir *The English Renaissance of the Nineteenth Century*.

égards avec les affirmations de Henry James dans *L'art de la fiction* ou avec les remarques de Pater sur la poésie ¹.

En effet l'on voit Moore étendre constamment ses généralisations sur la peinture au domaine littéraire ; chez les écrivains du temps se produisit souvent insensiblement une pareille assimilation des façons de penser propres aux arts plastiques ².

Au fond, les peintres impressionnistes voulaient libérer l'art des éléments étrangers, comme le faisaient, mais plus lentement, les littérateurs dans leur domaine. En peinture, cette tendance devait aboutir aux formes abstraites des post-impressionnistes ; en littérature, elle devait aboutir au Symbolisme, ou au commencement du XX^e siècle, à la poésie des imagistes et à l'œuvre de Gertrude Stein ou de James Joyce.

Mais il y avait un autre art bien plus libre d'embarras étrangers, que la peinture, comme Pater l'avait dit dans son *The School of Giorgione* en 1878 : l'art de la musique. La déclaration de Pater : « tous les arts aspirent aux conditions de la musique » semble avoir prédit l'évolution de la peinture et de la poésie vers la musique comme source d'inspiration, à la fin du siècle. Ainsi Whistler donnait des titres musicaux à ses peintures impressionnistes : Nocturnes, Harmonies, Symphonies. Et en littérature, « ce qui fut baptisé : le Symbolisme, se résume très nettement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles),

1. Voir *Modern Painting : The Failure of the XIX Century, Religiosity in Art etc...*

2. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est la manière dont l'influence de la peinture aida à formuler les attitudes théoriques vis-à-vis de la littérature. Il est intéressant de noter aussi que cette influence s'exerça sur la méthode littéraire. Rechercher les effets des arts visuels était un moyen d'empêcher l'effacement des valeurs esthétiques ; les poèmes de Gautier en fournissaient le plus bel exemple, tout en renforçant l'attitude critique de l'art pour l'art. Si la peinture préraphaélite reposait sur l'inspiration littéraire, la poésie préraphaélite en revanche paraissait souvent vouloir traduire en mots l'appel visuel et la qualité décorative de la peinture. Et cette tendance plastique devint même plus marquée, dans la poésie des néo-romantiques de la fin du siècle. Cette tentative de produire par des mots l'effet de la peinture impressionniste, d'exprimer un état d'âme à l'aide d'images purement visuelles sans le formuler intellectuellement, est un des traits de la poésie de la dernière décennie : comme par exemple dans *Silhouettes* et *London Nights* de Symons, ou dans les poèmes londoniens de W. H. Henley. Cette même recherche des effets visuels directs se reflète aussi dans la prose descriptive de l'époque, modelée sur celle des Goncourt et de Flaubert et renforcée par la théorie de Baudelaire et de Rimbaud sur les « correspondances », sur la transposition des effets d'un art dans les termes d'un autre.

« de reprendre à la musique leur bien »¹. Pourquoi défendre simplement, comme l'avaient fait les premiers partisans de l'art pour l'art, la qualité essentiellement esthétique de l'œuvre d'art contre l'empiétement d'autres éléments ? Pourquoi ne pas isoler cette essence esthétique, pourquoi ne pas faire, comme la musique, un appel direct et autonome, à l'esprit humain ? C'est à Mallarmé et à ses contemporains, qu'il était réservé, sous le nom de Symbolisme, de porter à sa conclusion ultime la défense Baudelairienne de la poésie essentielle. Ils essayèrent d'éliminer entièrement de la poésie tout appel directement intellectuel.

Arthur O'Shaughnessy, John Payne et, à un moindre degré, Swinburne, avaient eu des relations avec Mallarmé et son cercle, dans la décade qui suivit 1870, mais c'est dans ses *Confessions* de 1888 que George Moore avait présenté Mallarmé aux lecteurs anglais et leur avait donné quelque idée de la théorie Symboliste.

Moore écrivit aussi quelques-unes des premières études en anglais sur Verlaine, Rimbaud et Laforgue, dans les articles recueillis dans ses *Impressions et Opinions* (1891). Pendant les premières années de la décade, la poésie des Symbolistes, surtout celle de Verlaine qu'ils regardaient comme symboliste, fut beaucoup lue par les jeunes poètes anglais. Verlaine avant tout exerça une certaine influence sur leur œuvre. *The Decay of Lying* et *The Critic as Artist* d'Oscar Wilde reflétèrent l'influence des développements symbolistes de l'art pour l'art dans la conception de la beauté essentielle et la *Salomé* de Wilde dut beaucoup à Maeterlinck. Arthur Symons avait connu le groupe symboliste autour de Mallarmé, bien plus intimement que ne l'avait fait Wilde, et avait reçu Verlaine chez lui à Londres. L'article de Symons sur *The Decadent Movement* en 1893 fut la première de ses discussions sur Mallarmé et les aspirations symbolistes. De nombreux articles et traductions dans les huit numéros du *Savoy* reflètent le goût de Symons et de sa génération pour l'école française². Ainsi pendant cette décade, les symbolistes suscitèrent une certaine imitation de leur

1. Paul VALÉRY, *Variété*, p. 97.

2. *The Savoy* : Vol. 2, *Paul Verlaine* : I, *A First Sight of Verlaine*, par Edmund Gosse, II, *Verlaine in 1894*, par W. B. Yeats ; III, *My Visit to London*, par Paul Verlaine, traduit par Arthur Symons. Vol. 7, *On the « Invectives » of Paul Verlaine*, par Arthur Symons. Vol. 3, *The Future Phenomenon*, poème en prose de Stéphane Mallarmé, traduit par George Moore. Vol. 8, *Hérodiade* de Jean Moréas, traduit par G. Gilett. Vol. 7, un essai sur *Emile Verhaeren*, par O. Edwards.

œuvre, tout en renforçant les diverses manifestations anglaises de l'art pour l'art.

Ce n'est pourtant qu'en 1899 qu'Arthur Symons, réunissant en volume des articles écrits à différentes époques de la décade, publia la plus claire exposition en anglais du *Mouvement symboliste [français] dans la littérature*. Symons relie ensemble, au moyen d'une Introduction et d'une Conclusion, des articles sur Gérard de Nerval, (chez qui il voit le début de ce mouvement), sur Villiers de l'Isle Adam, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Jules Laforgue, « Huysmans symboliste », « Maeterlinck mystique ». La thèse de ce livre est que le Symbolisme présente la seule foi logique et acceptable pour l'homme et surtout l'artiste, de son jour.

L'œuvre entière d'Arthur Symons offre une des expressions les plus représentatives et les plus claires de l'idée de l'art pour l'art en anglais. Comme Symons n'était pas un novateur en fait d'idées, une étude détaillée de son œuvre ne ferait que montrer des expressions délicates et pénétrantes de doctrines déjà présentées par les premiers défenseurs de l'idée. L'œuvre de Symons cependant est une contribution importante à la littérature de l'art pour l'art : tempérament essentiellement artiste, délicatement sensible aux influences anglaises et étrangères dans l'atmosphère de son temps, il les exprima avec distinction, sans les altérations que leur firent subir les controverses de Swinburne ou la personnalité excentrique de Wilde. Ayant parcouru la gamme des différentes phases de l'attitude de l'art pour l'art, depuis le genre artificiel de ses premiers poèmes jusqu'à l'obéissance fidèle à l'idéal de Pater en critique, Symons suit finalement la courbe du développement de cette tendance en France, en se faisant disciple de la dernière phase et défenseur du symbolisme français contemporain, comme étant l'état d'esprit auquel tous les écrivains artistes d'Angleterre devraient aussi aspirer.

D'un côté, Symons condamne l'exagération de révolte morale dans la pose des jeunes « décadents ». D'un autre côté il déclare que Baudelaire, Flaubert, les Goncourt, Leconte de Lisle ont porté à son extrême développement le désir de représenter le monde visible à l'aide de mots. La forme, telle qu'ils la concevaient, était *précise* : les Symbolistes désirent aussi la perfection de la forme, mais une forme suggestive, plutôt que descriptive, une forme qui ne représente pas la réalité extérieure, mais qui évoque la vraie

réalité derrière elle. Ils cherchent « tous les symboles capables de rendre visible l'âme des choses » ¹.

Ce désir « d'évoquer », au lieu « d'exprimer » reflète la tendance symboliste à éliminer de la poésie les éléments purement intellectuels. George Moore lui donna une forme exagérée quand dans *Confessions*, il loua Gustave Kahn et les Symbolistes, pour avoir libéré la poésie de « ces pestes et parasites de l'œuvre d'art : les idées ». Symons expose au cours de son livre la théorie de Mallarmé d'après laquelle on ne devrait pas se servir des mots pour leur sens intelligible, mais pour les images, les émotions, les sentiments, l'atmosphère qu'ils suscitent. Mallarmé se passe de grammaire, de logique, du sens usuel des mots et cherche à les grouper non dans le but habituel d'être logiquement intelligible, mais pour suivre exactement l'évolution de l'émotion qui est l'essence de l'expérience esthétique du poète.

Symons partage entièrement cette tendance poétique, mais il ne manque pas de reconnaître que chez Mallarmé ces théories sont l'expression du sentiment aristocratique de l'artiste créateur sous sa forme la plus dangereuse. Si la chose la plus importante est l'expression parfaite de la subtile expérience intérieure de l'artiste pour sa plus complète satisfaction, il vient un moment où l'artiste isole pour lui-même la suggestion spéciale et unique des mots et où en reproduisant pour lui-même sa propre expérience, il devient inintelligible aux autres. Ses « symboles » ne sont valables que pour lui-même. Vient un moment où l'artiste ne voit pas de raison d'extérioriser son expérience, puisque l'expression parfaite de son essence individuelle serait incompréhensible à un auditoire. L'œuvre d'art elle-même est une concession à la foule, une sorte de preuve vulgaire et ostentatoire d'une expérience esthétique.

Ainsi s'est développée jusqu'à son extrême limite, jusqu'à l'absurde, la séparation entre l'artiste et l'homme moyen, l'élévation du moi de l'artiste, latente dans l'attitude romantique. Et cela devait amener une réaction ; il était naturel qu'un Tolstoï se mit à prêcher l'évangile de l'art comme étant avant tout et complètement *Communication*, la transmission de l'émotion à un public ².

Une poésie qui élimine l'ordre logique et la représentation directe, qui essaie d'atteindre l'imagination aussi directement que la musique,

1. *The Symbolist Movement*, p. 8.

2. V. TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'Art ?*

sera naturellement purement l'art pour l'art. Du moins, elle ne choquera point les idées populaires sociales ou morales, puisqu'elle ne présente pas « d'idées » et qu'on ne peut pas la juger d'après des règles intellectuelles ou morales. Mais une mise en œuvre de cette attitude, comme dans l'œuvre postérieure de Mallarmé, est cependant illusoire, puisque pratiquement elle tend à un divorce complet avec le public. Comme disait Symons, parlant de Mallarmé, « le désir de perfection amène son échec... il était constamment partagé entre des visées absolues d'absolu, c'est-à-dire d'inaccessible et un dédain trop logique du compromis qui permet, après tout, à la littérature d'être littérature »¹.

Les partisans anglais de l'art pour l'art avaient tous partagé le sentiment que l'art s'adresse à une aristocratie de sensibilité esthétique. Arthur Symons, dans le dernier numéro du *Savoy*, qui n'eût qu'un an d'existence, déclarait que son erreur avait été « de croire qu'il y avait beaucoup de gens dans le monde à s'intéresser vraiment à l'art, à l'art pour l'art. L'art ne peut pas s'adresser à la multitude ». Bien qu'en Angleterre, au XIX^e siècle, l'individualisme artistique n'ait jamais été aussi loin que Mallarmé, les Symbolistes français firent beaucoup pour renforcer cet individualisme et cette image spéciale du poète. On voit là surtout leur influence. On trouve chez les poètes anglais une reconnaissance voulue de ces éléments, suggestifs, non-intellectuels, accentués en poésie par les Symbolistes (souvent analogue chez les anglais à la conception de la poésie formulée vingt ans auparavant par Pater, qui soulignait certains aspects de la poésie romantique anglaise.) Mais il fallut attendre jusqu'à 1910 pour voir les procédés techniques des Symbolistes français assimilés d'une façon vigoureuse à la poésie anglaise.

Donc en Angleterre, ce fut avant tout dans les conditions du « compromis qui permet à la littérature d'être littérature » que la question de l'art pour l'art se posa toujours ; comment l'artiste emploiera-t-il les matériaux de la vie dans un but purement esthétique ? Comment empêchera-t-on le public de s'absorber dans les éléments non esthétiques de l'œuvre d'art à l'exclusion des éléments artistiques ? Comment maintiendra-t-on la supériorité de l'esthétique sans détruire l'équilibre de tous les éléments dans l'œuvre d'art ?

Dans son Introduction et sa Conclusion, Symons accentue les

1. *Symbolist Movement*, p. 112.

côtés mystiques du désir symboliste de poésie quintessenciée : le désir de « dégager l'essence ultime, l'âme, de tout ce qui existe ». Proclamant l'attitude mystique en face de la vie comme la seule « qui ait de l'importance pour l'artiste », Symons suit encore le même développement intellectuel que tant d'autres de la génération de 1890.

Depuis la célébration par Swinburne du mystique Blake, comme un représentant de l'art pour l'art et l'expression par Pater du mysticisme esthétique, un certain mysticisme s'était souvent mêlé aux diverses manifestations de l'autonomie de l'art. Mais comme pour d'autres éléments de cette attitude, le désir d'atteindre une intensité de vie et de vision, que Pater avait exprimé de la façon la plus nuancée, conduit la génération de 1890 à toutes sortes d'aberrations, de « perversités spirituelles ». Lorsqu'ils furent de plus en plus désillusionnés de leur forme trompeuse de révolte morale, à mesure qu'ils se sentirent moins adaptés au monde pratique, ce désir d'expérience émotionnelle et spirituelle intense, prit une forme volontairement mystique. Beaucoup, parmi lesquels on peut citer Aubrey Beardsley, Oscar Wilde, Lionel Johnson, Ernest Dowson, cherchèrent même cette expérience mystique dans les dogmes de l'Église romaine. Symons croyait que la conception symboliste pouvait satisfaire ce besoin de spiritualité, « car en nous parlant si solennellement, si intimement comme seule la religion nous a parlé jusqu'à ce jour, cela devient une sorte de religion, avec tous les devoirs et les responsabilités du rituel sacré »¹. Ici Symons semble faire écho à Pater plutôt qu'aux écrivains français.

Dans un essai de l'année suivante, Symons voit dans la conversion de Huymans au Catholicisme comme « un aveu de la part du grand artiste que l'art seul, comme il le concevait, ne satisfait pas finalement sans une autre défense contre le monde ». Mais Symons suggère que c'est la conception de l'art chez Huysmans qui est fautive. « Dans *A Rebours*, il nous montrait l'effet stérilisant d'une conception de l'art étroite et égoïste, en décrivant comment un paradis particulier de l'art pour l'art se changeait fatalement en un enfer »². Des Esseintes se faisait une conception de la beauté trop artificielle, trop limitée. Mais, remarque Symons, l'art présente

1. *Ibid.*, v. p. 3.

2. SYMONS, *Studies in Prose and Verse*, pp. 286-290.

une beauté supérieure à celle que Huysmans en imaginait. Le premier devoir, le premier privilège de chaque homme est « d'échapper à la réalité matérielle en se réfugiant dans n'importe quelle forme d'extase, suivant la forme que prend notre existence spirituelle ». Les uns peuvent trouver cette extase dans la religion, les autres dans l'amour et *d'autres, avec autant de succès, dans l'art*. Chacun doit choisir pour lui-même, et « le succès de la vie » prêché par Pater résultera du choix qu'on fera soi-même¹.

Toutefois, Symons dans ses derniers ouvrages, ne pouvait pas continuer le mysticisme de son livre sur le Symbolisme. En dépit de ses déclarations sincères, il était plutôt influencé par le sentiment qu'il avait, de l'opposition de l'artiste au monde pratique, plutôt qu'inspiré par une nature essentiellement mystique. Nous devons considérer le livre moins comme une indication du développement personnel de Symons que comme un signe de tendances contemporaines auxquelles il fut toujours si sensible. Symons fut poussé à proclamer le point de vue des mystiques sans doute aussi par l'influence de William Butler Yeats à qui il dédie le livre comme au représentant principal du mouvement symboliste en Angleterre.

William Butler Yeats, qui est devenu un des plus grands poètes lyriques de langue anglaise de nos jours, s'identifie tellement avec la Renaissance littéraire irlandaise que l'on ne reconnaît pas toujours complètement ses rapports étroits avec les poètes londoniens de 1890-1900. Yeats prit part aux manifestations les plus caractéristiques de la décade, comme membre du Rhymers' Club et collaborateur important du *Savoy* et autres revues artistiques. Dans les articles de Yeats et dans ses contes en prose, de même que dans ses poèmes publiés durant cette période, on voit le mystique irlandais énoncer, avec sa terminologie mystique personnelle, les doctrines de l'art pour l'art sur la suprême dignité de la perception et de l'expression esthétique². Chez Yeats on voit aussi l'influence

1. Il faut remarquer que Symons concevait encore l'expérience mystique de l'art comme une fin en soi. Symons dit dans son essai sur Maeterlinck : « le mystique... n'a rien de commun avec le moraliste. Il ne parle qu'à ceux qui sont déjà préparés à l'écouter, et il est indifférent à l'effet « pratique » que tel ou tel peut tirer de ses paroles. » L'arrogance et le mépris des conséquences pratiques provenant si souvent du mysticisme inconscient de l'adepte de l'art pour l'art sont présentés par Symons comme une équivalence réelle entre l'artiste et le mystique.

2. Voir William Butler Yeats, *Autobiographies ; Essays* (v. les essais sur William Blake, William Morris, Shakespeare et *What is Popular Poetry*) : *Plays and Contro-*

des symbolistes français contemporains se fondre avec les tendances romantiques anglaises, de Blake jusqu'aux Préraphaélites. Dans ses articles sur William Blake¹ dont il étudia, publia et commenta les œuvres, avec l'amour et le zèle d'un disciple, Yeats montre l'analogie entre la philosophie symboliste et la religion de l'art chez Blake. Dans les œuvres de Blake, dit-il, le nouveau mouvement doit trouver une philosophie et une critique, en même temps que des principes qui le protégeront contre ses erreurs.

Pour celui qui étudie l'art pour l'art, plus intéressante encore que la participation de Yeats au mouvement de 1890 — c'est la façon dont il combina, dans son travail pour le mouvement de la Renaissance irlandaise, un ardent nationalisme avec la défense de l'indépendance de l'art. La collection des essais de Yeats montrent la constance et le courage qu'il fallait dans cette lutte continue pour défendre l'art pour l'art. Dans un pays aux prises avec un mouvement d'indépendance nationale, il était inévitable qu'on demandât à l'art de se dévouer au service de la cause. En dépit de son ardent patriotisme, Yeats s'opposa à cette demande faite aux artistes par ses compagnons travaillant avec lui pour le nationalisme irlandais. Malgré l'opposition et les malentendus, Yeats soutint constamment qu'un véritable art irlandais ne pouvait pas sortir d'une littérature patriotique nettement propagandiste, mais seulement « d'une contemplation et d'une traduction de la vie totalement désintéressées ». Dans les écrits de Yeats on voit l'idée de l'autonomie de l'art à sa phase vigoureuse et importante : comme un moyen de défense contre l'intrusion d'autres buts qui obscurcissent la valeur artistique et détruisent la vitalité de l'inspiration artistique.

versies, éd. 1923, où sont de ses affirmations de la nécessité de l'art pour l'art même au moment d'une renaissance nationale ; *Poetry and Ireland* ; *The Dome*, numéros de 1900, *The Symbolism of Poetry* (avril) ; *The Irish Literary Theatre* (janvier).

1. dans *The Savoy*.

CONCLUSION

Parmi les nombreux malentendus au sujet de l'art pour l'art, l'idée que les diverses manifestations de la théorie à la fin du siècle dernier en Angleterre étaient sans lien organique avec la littérature anglaise, et l'affirmation d'après laquelle elles proviendraient uniquement de l'influence fortuite des écrivains français, n'ont pas du tout disparu. Par exemple, en 1920 l'on prétend encore que l'idée « était simplement l'écho pathétique d'une décadence qui poursuivait sa carrière de l'autre côté du détroit, dans un pays qui a fait plus... pour détourner de sa course le courant littéraire au pays de Shakespeare qu'aucune autre influence littéraire extérieure au monde »¹. Ce n'est, naturellement, que la continuation de la méfiance victorienne, à l'égard des théories nouvelles et des influences étrangères ; méfiance qui se manifestait dans les revues ou dans des déclarations comme celle de Robert Buchanan, pour qui l'influence de la littérature française et italienne a été, dès le début, moralement nuisible à la littérature anglaise.

Comme l'a remarqué M. Baldensperger, « il est bien certain qu'une époque littéraire, lorsqu'elle découvre et qu'elle annexe des idées ou des formes exotiques, ne goûte et ne retient vraiment que les éléments dont elle porte, par suite de sa propre évolution organique, l'intuition et le désir en elle-même. Les influences étrangères à qui l'on fait une gloire ou un crime, suivant les points de vue, de « libérer » ou de « dévoyer » une littérature, n'agissent jamais que dans une direction conforme aux tendances de celle-ci »².

Il n'y a pas besoin de souligner le fait que la fortune de l'idée de l'art pour l'art en Angleterre est une autre preuve de cette constatation. Nous avons vu que les germes de la théorie se trouvaient à l'état latent dans la conception romantique de l'art, et

1. Thomas MOULT, *The Taint in Literature*, *English Review*, Sept. 1920.

2. Fernand BALDENSBERGER, *Goethe en France*, p. 3.

que des hommes entièrement nourris de la tradition romantique anglaise, sans aucun contact direct avec la littérature étrangère, développèrent spontanément le point de vue de l'art pour l'art. Les théories empruntées par Swinburne et ses successeurs aux écrivains français pouvaient donc s'assimiler facilement avec la conception de la littérature que les Préraphaélites avaient déjà développée d'après le romantisme primitif anglais. Si l'idée acquit une prééminence croissante en Angleterre après 1860, c'est parce que le besoin d'un tel point de vue était sorti de certaines conditions internes ; le conflit entre les éléments idéalistes et individualistes d'une part, dans la conception romantique de l'art, et les tendances matérialistes, moralisantes et utilitaristes d'autre part, dans la mentalité dominante victorienne ; le dédain général pour les valeurs artistiques, même chez les réformateurs qui attaquaient le matérialisme courant ; l'augmentation des entraves imposées à la littérature par crainte de ses effets subversifs sur les grandes masses d'une démocratie montante ; l'inadaptation des artistes individualistes avec le public largement accru ; la chute graduelle de la synthèse morale, religieuse et sociale sur laquelle reposait la théorie didactique et sociale de l'art.

On est tenté de risquer cet axiome : toutes les fois que les puissances didactiques de l'art sont soulignées à l'exclusion de ses autres qualités, toutes les fois que les adeptes d'un point de vue particulier : social, politique, économique ou moral, essaient de dominer l'art de leur temps, et de le justifier seulement par son utilité, il y aura des artistes pour affirmer que la valeur essentielle de l'art réside dans la nature spéciale de l'expérience qu'il présente et non dans ses buts ou ses effets sociaux. On peut risquer aussi cette généralisation : aux époques où les systèmes de valeurs morales, religieuses ou sociales s'écroulent et de nouvelles synthèses n'ont pas encore cristallisé, il y aura des âmes artistes pour trouver dans l'activité créatrice et l'expérience esthétique elle-même, un refuge et une foi.

Pourtant, une fois ces faits constatés, on ne peut pas exagérer l'importance des influences françaises dans le développement de l'idée de l'art pour l'art en Angleterre. Swinburne, encouragé par des influences françaises, en particulier par Gautier et Baudelaire, non seulement pour les hardiesses de ses poèmes, mais aussi pour leur défense en proclamant l'idée de l'art pour l'art, typifie la façon dont ce point de vue en Angleterre devait s'associer aux

expressions françaises de l'idée et se modeler d'après elles. Nous avons remarqué l'orientation vers la littérature française qui caractérise la période de 1885 à 1900 environ.

Le fait que l'épisode de l'art pour l'art comportait non seulement une réaction contre la théorie moralisante et utilitariste de l'art, mais, par extension, une révolte contre le code moral et social lui-même associé à la théorie didactique, compliquait la nature des idées exprimées. L'historien littéraire a moins à blâmer qu'à montrer la confusion fréquente des questions philosophiques générales avec les problèmes dus à la situation morale et sociale particulière à cette époque. Ainsi, souvent nous comprenons le sens réel de ce qui a l'air d'affirmations théoriques générales concernant, par exemple, les rapports de « l'art » et de la « morale », seulement lorsque nous voyons que l'écrivain pense en réalité à l'art *contemporain* et à la morale *victorienne*. Nous avons signalé des exemples de théories extrêmes prononcées non pour leur valeur intrinsèque, mais pour leur valeur dynamique, comme des coups portés au point de vue courant. Ainsi, en séparant les « doctrines » de l'art pour l'art d'avec leur contexte social, d'avec la situation dans laquelle elles furent formulées, on aurait empêché de comprendre vraiment leur signification ou leur portée. En étudiant de cette façon les théories, on ne les a pas nécessairement justifiées, mais on peut espérer qu'on a expliqué leur développement et éclairé leur sens historique.

Il est en effet dangereux de dogmatiser au sujet des « doctrines » de l'art pour l'art. Disons-nous, avec certains critiques, que son principe fondamental est la séparation complète de l'art et de la morale ? Nous devrions ajouter immédiatement que, excepté pour certains extrémistes comme Wilde, et à de rares moments dans leurs œuvres, la majorité des partisans de l'art pour l'art ne prétendaient point même en théorie, que l'art pût exister sans contenu moral ou intellectuel. Ils soutiennent plutôt, que l'artiste, tirant ses données de la vie, les transpose dans le royaume de l'art en créant avec elles une émotion intense, de l'ordre, du rythme, une forme, et en produisant ainsi un effet artistique, une sorte spéciale d'expérience émotionnelle, qui est éloignée du domaine de la moralité *pratique*.

Devrons-nous accepter cette assertion que les adeptes de l'art pour l'art célébraient « la forme pour la forme » et prétendaient que même si l'art présentait une « idée », un « sujet », ils ne comp-

teraient pour rien, la forme sensible constituant la seule valeur de l'œuvre d'art ? Sur cette question de « forme » et de « fond » nous avons trouvé la diversité et la confusion la plus grande, principalement parce que les partisans de l'art pour l'art s'intéressent moins à éclaircir les concepts philosophiques qu'à combattre l'idée qu'un sujet « vertueux » pourrait par lui-même déterminer la valeur d'une œuvre d'art. Dans leur zèle d'opposition, non seulement les extrémistes, mais même à certains moments, les écrivains plus modérés, ont l'air de prétendre que seule la forme sensible importe. La confusion résulte du fait que parfois ils semblent accepter la notion populaire que la « forme » est quelque chose de séparable du « fond ». Toutefois quand le besoin de réagir est moins pressant, on trouve soit implicite, soit formulé explicitement, comme chez Pater ou Swinburne, le concept de « forme » parfaite, comme unité organique de la forme sensible et de l'idée génératrice. L'œuvre d'art ne peut pas exister sans la forme sensible, mais la forme naît de l'idée ; cette idée a donc une valeur d'art, seulement quand elle donne naissance à la forme sensible. Faute de comprendre ce concept de « forme », le point de vue de l'art pour l'art semble vide et ridicule à la moyenne des lecteurs.

Dirons-nous que les adhérents de l'art pour l'art prétendaient que l'art n'affecte pas la vie ou n'influence pas la conduite ? Quelques-uns l'affirment dans des moments de controverse, il est vrai. Mais n'est-elle pas plus typique, l'assertion que l'artiste a seulement besoin d'être honnête, fidèle à son inspiration poétique, pour produire une véritable œuvre d'art et que pour ce qui est de son influence, le lecteur en tirera des conclusions morales bonnes ou mauvaises, suivant sa propre nature ? Swinburne, Pater et autres adeptes anglais de l'art pour l'art parlent même parfois, comme Baudelaire, de l'influence de l'art ; ils ne pensent pas cependant à une influence possible de l'œuvre d'art par des exemples spécifiques de conduite, mais à un effet subtil de son harmonie artistique interne, de son intensité émotionnelle, de sa présentation de distinctions morales et émotionnelles plus délicates que celles des buts compromis de la vie.

Mais ne pouvons-nous pas du moins être certains dans ce débat que la doctrine de l'art pour l'art défendit catégoriquement à l'artiste de créer avec le désir conscient d'enseigner une philosophie ou de lutter avec son art contre les idées erronées ou les conditions mauvaises ? L'on a été unanime à l'égard de cette question,

en affirmant qu'un tel but conscient tend à paralyser l'impulsion créatrice, à limiter et à défigurer l'œuvre d'art. Mais, même sur ce point, que de fois nous avons vu les écrivains approcher tacitement de la position adoptée par Swinburne en 1872 ; à savoir, puisque certains poètes ont pu produire du grand art sous une inspiration prophétique ou sociale, on doit juger l'œuvre d'art seulement d'après sa qualité artistique, sans s'occuper de la présence ou de l'absence de but moral ou social. Cette théorie est en harmonie avec la doctrine de l'art pour l'art, d'après laquelle c'est seulement l'œuvre d'art par elle-même et non le but de l'artiste en la créant, ni ses résultats pratiques, qui détermine sa valeur. Et c'est là probablement la véritable indépendance du poète que, sans s'asservir à des sollicitations extérieures, il peut suivre sa propre inspiration, qu'il s'agisse soit de célébrer une cause, soit de créer un monde poétique à lui.

En tous cas, ils reconnaissaient tous que le devoir du critique était, non de juger l'art comme s'il jugeait des éléments de la vie réelle, non de l'évaluer d'après ses intentions ou ses résultats pratiques, mais d'apprécier la qualité particulière de l'œuvre d'art et de maintenir l'idéal de la forme parfaite et de la discipline artistique comme les principes essentiels de l'œuvre d'art, quelle que puisse être en outre, sa valeur pratique, morale et intellectuelle.

L'épisode de l'art pour l'art en Angleterre démontre d'une manière frappante comment une tendance intellectuelle trop extrême dans une direction amène inévitablement une réaction en sens opposé. Ce n'est pas en un moment de réaction et de révolution qu'on devrait chercher des théories consistantes ; d'où la difficulté de préciser les doctrines de l'art pour l'art. Cependant, certaines tendances paraissent dominantes bien que détournées souvent par les exigences de la controverse. Les adeptes de l'art pour l'art défendaient vaillamment la dignité et l'indépendance de l'artiste. Ils concentraient leur attention sur l'œuvre d'art elle-même et sur l'unique expérience qu'elle offrait, valable en elle-même et pour elle-même. La nature spéciale de cette expérience artistique, affirmaient-ils, constituait l'autonomie de l'art et le rendait indépendant de fins et de justifications extérieures. Ils établissaient l'importance longtemps négligée de la forme, de la discipline artistique. Et, par dessus tout, ils vengeaient et ils célébraient l'importance de l'art dans la vie : ils renouaient le

sentiment que c'était quelque chose de joyeux et de merveilleux, cette capacité que possède l'homme de créer l'art, et de partager l'expérience artistique.

La variété des doctrines qu'on rencontre s'explique, non seulement par la complexité des tendances artistiques et sociales qui les ont produites, mais aussi par la grande variété des tempéraments et des besoins émotifs qui amenèrent ses partisans à embrasser l'idée de l'art pour l'art. La majorité de ses partisans étaient certainement des sensitifs épris de beauté sensible, cherchant quelque satisfaction, dans un monde malheureusement insouciant de beauté. Mais en outre, nous avons remarqué que dans quelques cas l'adoption de l'idée d'indépendance artistique fut le résultat de l'association du talent poétique avec un tempérament anormal ou excentrique. Beaucoup d'ailleurs proclament cette idée par sentiment de révolte contre la timide moralité artistique de l'époque. Pour d'autres, ce fut avant tout le besoin de foi et d'expérience mystique en un temps d'incrédulité, de sorte que la revanche des aspects sensibles de l'art et de la nature spéciale de l'expression esthétique semble finalement se fondre avec une attitude mystique envers toute la vie. Chez les romanciers, c'était le désir d'échapper aux entraves et aux exigences morales dans le roman, ainsi que la tendance à remarquer le parallélisme entre le désintéressement et la liberté du savant et le désintéressement de l'artiste. Nous avons vu comment certaines de ces différentes attitudes se développèrent chez certains écrivains de la dernière décade du siècle, (mais non chez la majorité), jusqu'à leurs extrêmes limites ; l'immoralisme, le réalisme défiant, le mysticisme intense, l'esthéticisme pur. Ainsi, la théorie de l'art pour l'art prend un caractère et un ton très différents, selon la nature des motifs qui l'ont fait adopter.

La critique contre l'art pour l'art le plus souvent répétée, tant au XIX^e siècle que depuis, lui reproche de créer un art séparé ou éloigné de la vie. On a reproché à Swinburne, à Pater et à Wilde, à tous ceux qui partagèrent le culte préraphaélite de la beauté, ainsi qu'à des écrivains comme George Moore et Henry James, que leur art était un art d'évasion hors de la vie présente, d'évasion dans le passé, dans l'avenir, ou dans un monde chimérique de beauté sensible. La double nature, morale et artistique, de la révolte de l'art pour l'art explique ce paradoxe qu'on lance cette accusation contre une théorie dont les partisans affirmaient que tout dans la vie pouvait servir à l'art, que l'artiste ne devait avoir

d'autres limites dans son maniement des données tirées de la vie, que des considérations purement artistiques. La critique n'a pas encore reconnu la valeur de tout ce qu'ils ont produit, mais en fait il est certain que l'œuvre des adeptes de l'art pour l'art semble s'écarter assez souvent des préoccupations fondamentales de l'humanité et que sa valeur la plus caractéristique réside surtout dans sa délicatesse, sa beauté exotique, sa forme disciplinée.

Pouvons-nous cependant être sûrs que cela s'explique par le point de vue de l'art pour l'art lui-même, plutôt que par les conditions qui amenèrent la proclamation de ce point de vue ? N'est-ce pas une simplification excessive, en même temps qu'une énorme exagération, de prétendre, comme certains l'ont fait, que la théorie n'est qu'une justification par des artistes inférieurs, de leur propre impuissance ? Le fait que, depuis le début du mouvement romantique, un nombre croissant d'écrivains a cru nécessaire de justifier et de défendre leur besoin de création, le fait que les valeurs esthétiques, à l'époque victorienne, étaient éclipsées par des préoccupations plus pratiques — en d'autres mots, les causes même de l'affirmation de l'art pour l'art — expliquent en partie pourquoi les adeptes de cette idée ne pouvaient pas atteindre l'idéal exalté qu'ils prêchaient ; de même que cela explique pourquoi ils faussaient si souvent même l'expression théorique de cet idéal. Ce n'est point par hasard que Shakespeare revient si souvent à l'esprit des partisans de l'art pour l'art comme leur suprême idéal de l'artiste. La proclamation d'indépendance vis-à-vis de la société qui semblait hostile ou indifférente à l'art, n'est souvent que l'expression d'une nostalgie pour une époque où l'artiste, sans avoir besoin de se justifier par des fins volontairement didactiques ou par des affirmations de défi sur la valeur intrinsèque de l'art, pouvait consacrer tranquillement toutes ses énergies à la création artistique. L'indice infaillible de conditions défavorables à la réalisation de l'idéal de l'art pour l'art, c'est précisément de rencontrer de nombreuses affirmations polémiques de cette théorie.

Des écrivains comme George Bernard Shaw ou H. G. Wells nous rappellent que la tendance victorienne à utiliser l'art pour des fins didactiques n'avait jamais cessé de fleurir et se trouvait amplement représentée à la fin du siècle, particulièrement dans l'œuvre des réformateurs sociaux. Toutefois, même George Bernard Shaw, qui emploie explicitement son art à une « propagande »

morale et sociale, prouve l'influence pénétrante des idées défendues par les adeptes de l'art pour l'art. Shaw, « tout en utilisant l'art à propager une philosophie, ne commet pas l'erreur du moraliste qui annonce que la fin de l'art est d'enseigner ¹ ». *Shaw ne fait point de son pouvoir d'enseigner la justification ultime de l'art en général.*

Shaw possède ce profond respect pour l'artiste en tant qu'artiste qui montre son éloignement vis-à-vis des notions victoriennes sur l'artiste considéré comme simple amuseur ou comme serviteur social utile. Quand Max Nordau produisit une certaine impression avec sa diatribe contre l'art moderne dans sa *Dégénérescence* (1893), Shaw répliqua dans sa *The Sanity of Art*, qu'il appela « un exposé de la sottise courante sur les artistes dégénérés ² ». Shaw demande avec les partisans de l'art pour l'art la complète liberté d'expression pour l'artiste, car « l'homme de génie » a le droit d'exprimer des choses que la société peut désapprouver. En d'autres termes, Shaw est prêt à penser, comme les romantiques, que s'il y a désaccord entre les perceptions de l'artiste et les doctrines de la société, il est probable que c'est l'artiste qui a raison. Mais s'opposant à la prétention de Wilde réclamant pour lui-même en tant qu'artiste non seulement la liberté de parole, mais aussi une liberté correspondante d'action, Shaw soutient que la société n'a pas besoin de tolérer chez l'artiste une conduite outrageante ³. Shaw, ennemi de toute hypocrisie, tourna en ridicule les absurdités et les affectations que l'art pour l'art, comme tous les autres mouvements d'opinion, avait produites, tout en comprenant la situation déplorable de l'artiste au XIX^e siècle en Angleterre. Il reconnaissait que le problème de la réconciliation des idéaux et des aspirations de l'artiste avec ceux de l'homme moyen n'est pas encore résolu et que la position de l'artiste dans une société industrielle est malheureusement ambiguë.

W. B. Yeats, parlant des rapports entre Shaw et le groupe esthétique, disait qu'ils n'avaient pas les mêmes amis, mais qu'ils avaient les mêmes ennemis ⁴. Certainement, Oscar Wilde et les autres partisans de l'art indépendant firent beaucoup pour démolir le *cant*

1. H. JACKSON, *George Bernard Shaw*.

2. G. B. SHAW, *The Sanity of Art*, New Age Press. London 1908.

3. Dans *The Doctor's Dilemma*, Shaw présente le problème sous sa forme la plus extrême et montre que même au point de vue de la conduite, il est difficile de dogmatiser sur ce que la société peut demander à l'artiste.

4. W. B. YEATS, *Autobiographies*, p. 344.

victorien auquel Shaw livrait aussi la guerre, avec un esprit satirique semblable à celui de Wilde. En effet, même si les adeptes de l'art pour l'art répudiaient tout but social, ils aidèrent résolument à détruire les vieux codes périmés — et dans l'évolution des nouvelles manières de penser, le processus destructif est un prélude nécessaire. L'idée de l'art pour l'art est une des manifestations — souvent assez paradoxale, à vrai dire — du courant de libéralisme qui caractérise la dernière moitié du XIX^e siècle et qui, continuant toujours, n'a pas encore atteint son point culminant.

Au commencement du siècle présent en Angleterre, comme d'ailleurs en Amérique, on a passé par une période assez prolongée de répudiation de tout ce qui semblait « victorien », devenu épithète de ridicule. Si le critique anglais d'aujourd'hui commence à regarder plus impartialement et avec moins de ressentiment la période victorienne, et s'il peut voir non seulement ses fautes, mais aussi la grande valeur des apports de beaucoup de ses écrivains et penseurs — c'est parce que lui-même a fini par se libérer des restes de domination de la pruderie victorienne et de l'utilitarisme matérialiste et complaisant, grâce aux iconoclastes du siècle dernier.

Peu important les nombreuses réserves que l'on fait aux arguments particuliers de ses partisans, il faut admettre que le mouvement esthétique dont la théorie de l'art pour l'art fut le développement le plus net, a fini par affecter les attitudes ultérieures vis-à-vis de l'art et particulièrement de la littérature. Bien que depuis 1900, l'art pour l'art ait perdu beaucoup de son importance au point de vue controversé, certains critiques l'ont proclamé encore plus dogmatiquement que ses premiers avocats¹. Naturellement, l'inévitable réaction contre « l'esthéticisme » se produisit. Après la guerre sud-africaine, on voit s'accuser les nouvelles aspirations vers l'action, l'énergie morale. D'ailleurs, on continua, comme toujours, d'employer la littérature comme instrument social, avant tout dans le drame et le roman. Mais le XX^e siècle est en fait un âge éclectique et le point de vue de l'art pour l'art est resté comme une de ses tendances caractéristiques. Le réformateur en littérature et le « pur » artiste fleurissent côte à côte et on les accepte l'un et l'autre. En portant cette tolérance sur tous les genres littéraires, le point de vue esthétique a eu l'influence la plus pénétrante.

1. Voir par ex. Clive BELL, *Art*.

Une preuve que l'idée de l'art pour l'art est devenue une des positions critiques possibles et orthodoxes, c'est par exemple, le discours inaugural sur "*Poetry for Poetry's Sake*" prononcé en 1901 par A. C. Bradley, quand il prit possession de la chaire de Poésie jadis occupée par Matthew Arnold à l'Université d'Oxford¹. La critique littéraire du Professeur Bradley montre qu'il n'a pas cessé de reconnaître avec les critiques Anglais typiques, les valeurs morales et philosophiques en littérature. Cependant, il affirme dans son discours que, bien que la poésie puisse avoir une valeur ultérieure comme moyen pour la culture et la religion, et bien que la poésie ait un lien « souterrain » avec la vie, puisqu'elle sort de la vie elle-même, cependant la poésie « a une valeur intrinsèque » indépendante de ces considérations ultérieures. Le professeur Bradley accentue de façon typique la nature spéciale de l'expérience imaginative et émotionnelle produite par l'œuvre d'art.

Actuellement, l'artiste n'a pas besoin de défendre autant l'importance de l'art, indépendamment de sa valeur comme instrument didactique. L'opinion reçue chez les critiques littéraires anglais en général semble être la suivante : bien qu'on puisse produire de bonnes œuvres d'art dans une intention didactique, de tels buts tendent à limiter la véracité artistique, à affaiblir la vitalité artistique. Non seulement les critiques littéraires, mais la grande masse du public aussi en sont venus à « haïr », comme Keats, la littérature à intention didactique trop évidente.

Une époque aussi nettement dépourvue de valeurs établies et d'idéaux précis que la nôtre, une époque qui ne prétend même plus perpétuer les vestiges d'une synthèse ancienne, comme les victoriens essayèrent de le faire, ne demande pas que l'artiste « enseigne ». C'est plutôt l'artiste qui déplore l'impuissance de l'époque à produire une société et une culture favorable à la création du grand art.

Aujourd'hui, bien des tendances économiques et sociales qui sont nées en Angleterre au siècle dernier et qui aidèrent à éclipser les valeurs artistiques, sont même plus accentuées. Il ne manque même pas de prophéties pour la disparition future de tout art sous les nouvelles conditions du machinisme. La société peut toujours suivre ses fins matérialistes, sans se soucier des besoins de natures d'artiste ; l'atmosphère contemporaine, l'intensification des traits d'une société industrielle, peuvent ne pas être favorables

1. A. C. BRADLEY, *Poetry for Poetry's Sake*, Oxford, 1901 (V. *Oxford Lectures on Poetry*).

à la création artistique ; actuellement, cependant, il a pénétré dans la conscience générale un vague sentiment que l'art a une valeur en lui-même, comme un élément enrichissant et peut-être culminant dans la civilisation. (Le danger réside plutôt aujourd'hui dans le fait que, étant donné le snobisme de l'art, une production en masse d'œuvres pseudo-artistiques et d'emprunt arrive à submerger les vraies tendances artistiques. C'est ce qui s'est produit sur une plus petite échelle, pour le renouveau artistique dans les arts décoratifs inauguré par Morris et Rossetti).

S'il y a eu un changement dans la situation de l'artiste en Angleterre, si l'on permet plus souvent au poète de suivre sa propre inspiration, qu'on le juge plus souvent seulement d'après le résultat artistique, ce changement provient en grande partie de la force dynamique d'idées exprimées pour défendre l'art dans la seconde moitié du siècle dernier.

De plus en plus, les critiques, il semble, reconnaissent que le tempérament de l'artiste dictera son propre rapport avec la société : tel homme se fera naturellement la voix de son époque ; tel autre, en conflit instinctif avec elle, essaiera de la critiquer, de lui enseigner un nouvel idéal ; tel autre trouvera son salut en créant de « l'art pur », sans lien apparent avec la société autour de lui. On est aussi convaincu que les Victoriens, que l'art doit parler profondément à l'esprit humain, mais on s'aperçoit mieux que chaque vrai artiste a sa propre façon de le faire.

Notre époque éclectique est moins portée à formuler ses exigences que l'époque victorienne. La tendance de certains adeptes de l'art pour l'art à considérer l'art non seulement comme une activité autonome, mais aussi comme un substitut de la vie, au moyen d'expérimenter sous une forme plus subtile et plus intense les émotions offertes crûment par la vie, est devenue petit à petit moins importante. D'autre part, l'on n'a pas revu le point de vue du XVII^e siècle, comme celui de John Dryden, pour qui aussi l'art devait *plaire* avant tout. Mais pour Dryden, il semblait ne pas y avoir de problème quant à la *matière* de littérature, à une époque d'atmosphère morale et sociale relativement fixée. Ainsi, sans contradiction essentielle avec la notion didactique de littérature (généralement sous-entendue dans leurs remarques), l'intérêt des contemporains de Dryden pouvait se concentrer sur la *manière* dont le poète s'exprimait et sur le plaisir intellectuel tiré de son œuvre.

Le XIX^e siècle au contraire, sentit nécessaire d'accentuer le côté didactique précisément pour *préserver* les attitudes sociales et morales qui chancelaient.

Ayant admis que les valeurs morales et sociales étaient dans un état de transition, l'époque présente ne peut ni retourner à l'insouciance du XVII^e siècle basée sur un code fixe, ni au désir moralisant des victoriens d'en imposer un. La conception romantique de l'art semble actuellement trouver son expression dans le sentiment généralement inexprimé que l'art est une révélation du caractère, de l'expérience de la vie, ou de la personnalité de l'artiste qui se communique au moyen de la forme artistique. On ne demande ni de l'instruction ni de l'édification, mais simplement l'occasion de participer plus largement à toutes les émotions dont l'homme est capable, de multiplier les moments d'absorption dans une harmonie artistique.

De même que la science prétend que ses découvertes sont vraies, mais pas nécessairement bienfaisantes, de même, si l'œuvre d'art est alerte, vivante, l'expression d'une personnalité unifiée, d'une vision cohérente, et non d'un simple conformisme mort envers des conventions littéraires ou sociales, on la trouve acceptable comme art.

Même depuis 1900, le point de vue esthétique, avec sa prédilection pour la « forme », a eu des défenseurs extrémistes, mais somme toute, la disparition d'une critique moralisante à l'excès a éliminé graduellement d'autre part la nécessité d'affirmations agressives « d'esthétisme pur ». Mais l'influence du point de vue esthétique se montre plus subtilement et avec plus de force, dans le souci que mettent les critiques à éviter une confusion des jugements moraux et artistiques. Comme T. S. Eliot a remarqué, le critique ne peut pas s'empêcher de considérer le contenu moral de l'œuvre d'art, *mais il doit s'apercevoir quand il cesse de porter des jugements purement artistiques et s'abandonne à des considérations morales*¹.

Cette attitude scrupuleuse empêchera la confusion caractéristique des critiques victoriens qui souvent condamnaient une œuvre d'art, alors que, en réalité, leur désapprobation provenait de ce que cette œuvre ne s'accordait pas avec leur code moral à eux.

Cette compréhension de sa propre réaction semble être, en dernière analyse, ce qu'on peut exiger pratiquement du critique. L'art

1. T. S. ELIOT, *A Dialogue on Poetic Drama* suivi de *Of Dramatick Poesie* par John DRYDEN (1668), London, 1928.

se sert forcément de la vie comme matériel. La littérature, en particulier, emprunte ses données à la vie et d'ordinaire précisément à cause de leur signification émotionnelle, intellectuelle et dramatique venant de leur place dans la vie pratique. Excepté pour des formes occasionnelles d'art qui ont recours à la « forme pure » comme dans certaines peintures cubistes ou certains poèmes du XX^e siècle, il semble que l'art et, par dessus tout, la littérature, seront à quelques degrés représentatifs, et rappelleront le sens émotionnel que leurs données possèdent dans la vie réelle. Et de même que l'homme tout entier entre dans la création poétique, ainsi le critique ne peut pas, ne doit pas essayer de se séparer en différentes entités, d'étouffer sa propre vie et ses réactions morales. Mais il doit se rappeler que l'artiste utilise les données possédant une certaine force morale ou émotionnelle, simplement comme ingrédients contribuant à l'effet artistique final. Le critique devrait savoir quand il approuve le sujet uniquement parce qu'il est conforme à sa propre moralité ou quand il approuve le fait que l'artiste a incorporé ces données dans quelque vision unifiée produisant la forme organiquement appropriée. C'est seulement à ces dernières conditions que son approbation signifie une expérience imaginative satisfaisante et une œuvre d'art vivante.

Et à l'avenir, n'exigera-t-on pas que le lecteur moyen aussi prenne conscience des divers éléments qui constituent sa réaction en face de l'œuvre d'art ? Les partisans de l'art pour l'art affirmaient que l'œuvre d'art, avec tous ses éléments intellectuels et moraux, existait sur le plan esthétique et produisait une expérience purement artistique. Mais les adeptes de l'art pour l'art savaient avec peine que la majorité du public était incapable de percevoir les valeurs esthétiques et que, selon la constatation de Symons, la majorité de ceux-même qui témoignaient de l'amour pour l'art, l'aimaient parce qu'ils le prenaient pour quelque chose d'autre — instruction, religion, sociologie, éthique. Les esthètes affirmaient toutefois, que l'art ne devrait pas se limiter ou s'abaisser au niveau du lecteur médiocre qui ne peut voir qu'immoralité et pornographie dans une œuvre d'art intensément belle et profonde ou qui peut souhaiter transposer pratiquement dans la vie réelle la vision momentanée du poète. Cependant, la société anglo-saxonne s'occupe encore fatalement de l'effet possible de l'œuvre d'art sur ce lecteur médiocre. La liberté d'expression de l'artiste est en fait plus complète aujourd'hui dans tous les champs de la pensée, qu'à aucune époque anté-

ricure ; pourtant il y a encore des moments où la société anglaise, par exemple, par sa censure des œuvres qui touchent à la morale sexuelle, sent qu'elle doit intervenir et protéger le lecteur moyen vis-à-vis de l'artiste ¹.

Cette grossière opposition entre la fidélité de l'artiste à sa vision et les craintes de la société à l'égard de ses membres soi-disant plus faibles, a conduit souvent à des impasses extrêmes : d'une part la retraite de l'artiste dans sa tour d'ivoire, avec pour conséquence la littérature de coterie, ou d'autre part la suppression complète des œuvres d'art par la police. Chaque extrême est, naturellement, une annulation du « compromis grâce auquel, après tout, la littérature est littérature ». On n'aime pas croire que la seule solution de ce dilemme est le développement d'une « élite » artistique qui, se croyant assez avancée pour ne pas être « protégée » par aucune censure, trouvera des moyens d'accueillir toutes manifestations artistiques ², tandis que la société continuera à régler ce qui peut être présenté au grand public moyen.

L'histoire de l'art et surtout de la littérature montre une série d'oscillations produites par le conflit entre le désir de l'artiste de se libérer d'entraves imposées par des conventions artistiques et sociales figées, et la timidité du public et de la société en face de telles tentatives d'innovation. Le seul moyen d'apaiser du moins ce conflit inévitable n'est-il pas d'essayer de relever le niveau du public de lecteurs plutôt que de diminuer ou de limiter la liberté de l'artiste ? Alors on se préoccupera à l'avenir probablement davantage de découvrir des méthodes pour présenter l'art et la poésie aux jeunes gens, de façon qu'ils participent à l'expérience poétique réelle et complète et qu'ils ne se contentent pas seulement d'interpréter pratiquement ses éléments superficiellement compréhensibles ³. Le lecteur doit comprendre que l'expression artistique profondément émouvante et satisfaisante d'une philosophie particulière ou d'une attitude morale ne prouve pas nécessairement sa valeur pour la vie réelle, de même que de condamner certaines actions ou certaines doctrines ne prouve pas qu'il faille les rejeter

1. Voir les cas assez nombreux de livres censurés et supprimés en Angleterre dans les années 1928-30.

2. Comme par exemple, les sociétés ou clubs « théâtraux » à Londres dont les membres ne forment que l'auditoire devant lequel sont présentés, le plus souvent le dimanche, des pièces ou (dans le cas d'une « société cinématographique »,) des films, qui n'auraient pas d'intérêt pour le grand public, ou qui très souvent seraient censurés et supprimés s'ils étaient présentés dans un théâtre public.

3. Voir sur cette question, I. A. Richards, *Practical Criticism*, Londres, 1929.

comme sujets artistiques. Une œuvre qui réussit s'imposera au moment à notre assentiment, nous gagnera à son point de vue, nous fera revivre les émotions qu'elle offre. Mais cela prouve uniquement que, dans l'esprit d'un bon artiste, cette philosophie particulière, ce point de vue, ces événements et ces émotions étaient capables d'engendrer de bon art. Cela ne prouve rien sur leur valeur pour la vie réelle ; cette question doit être considérée séparément et pratiquement.

L'art, ne peut-il pas justement, comme l'avait dit Coleridge, faire ce qui est impossible dans la vie même, en réconciliant des choses, des idées, des qualités, contradictoires, en créant une synthèse par moyen du semblable et du dissemblable, du bien et du mal, du rythmique et du non-rythmique, en mettant pour un instant toutes les impulsions contradictoires de l'homme dans une harmonie profonde ?

Quand il se lèvera une génération de lecteurs capable de faire cette évaluation consciente de son expérience artistique, capable de comprendre quand elle porte un jugement pratique et quand elle réagit vis-à-vis de l'œuvre d'art toute entière, l'idéal complet des adeptes de l'art pour l'art sera réalisé. En attendant, l'idée reste plutôt un levain dans la masse, la foi de critiques et d'artistes qui ménagent indirectement le point de vue de leurs contemporains et de leur public.

Les tendances introduites par la réaction de l'art pour l'art ont agi comme ferments puissants dans tout ce qu'on a pensé ensuite sur l'art. Précisément parce que l'on en a absorbé les attitudes générales et que la période de révolte active est passée, une période de réadaptation et de recristallisation commence probablement. Sans doute il se produira bien des attaques, en particulier contre les méthodes esthétiques et théoriques des partisans de l'art pour l'art. Ceux-ci, préoccupés de libérer l'art des empiètements des autres sphères d'activité, ont contribué assez peu à définir la nature exacte de l'expérience artistique. Quand ils déclaraient que le but de l'art était de présenter une expérience de la « Beauté » aussi intense que possible, ils ne répondaient pas plus à la question de la nature de cette expérience. A cause de la confusion antérieure, ils se consacraient surtout à des définitions négatives, éliminant avec Kant du concept d'art les notions de l'utile et du bien. Bien que cela fût nécessaire comme premier pas, leur insistance à séparer le Beau, le Bien et le Vrai tendait à créer une conception trop

rigide du Beau comme un absolu, entièrement distinct des autres sentiments. Les distinctions métaphysiques tendaient à détourner l'attention de l'homme entier, avec toutes ses facultés, participant à l'expérience d'art.

Acceptant la doctrine de l'art pour l'art sur la nature spéciale de l'expérience humaine en présence d'une œuvre d'art ; reconnaissant l'importance de la forme et le droit de l'artiste à trouver la forme appropriée à son genre particulier d'inspiration ; mais mécontents des définitions métaphysiques négatives de « l'art », de la « forme », de la « beauté », les penseurs contemporains sont obligés de chercher une nouvelle méthode théorique. Il reste à voir si la méthode psychologique en esthétique — procédant empiriquement, avec le phénomène complexe de l'esprit humain en présence d'une œuvre d'art — résoudra plus complètement et de façon plus satisfaisante les questions de la nature de la création artistique et de la nature de l'expérience artistique. Certainement, mieux nous comprendrons ces processus de l'esprit, mieux nous serons capables de résoudre les problèmes de l'attitude de l'artiste en face de son œuvre, les rapports entre l'artiste et la mentalité sociale dominante, les devoirs de l'artiste envers son public et les devoirs du public envers l'œuvre d'art, problèmes que les défenseurs de l'art pour l'art posèrent et éclairèrent si courageusement au siècle dernier.

L'inadaptation entre l'artiste, foncièrement individualiste, et la société, qui devient particulièrement grande aux périodes de transition dans l'art ou dans les valeurs morales ou sociales, reviendra forcément — jusqu'au jour problématique peut-être où l'homme se créera une manière de vie et de pensée qui harmonisera toutes ses facultés et ses impulsions et fera de sa vie elle-même une autre sorte d'art ! Entre temps, chaque théorie d'art qui pour un temps soulève l'enthousiasme des hommes — l'idée de l'art pour l'art qui défend l'indépendance de l'artiste, la nature spéciale de l'expérience artistique, l'importance de la forme : la théorie de Croce qui accentue la valeur de l'art en tant qu'expression : la théorie de Tolstoi qui exagère la valeur sociale de l'art comme moyen de communication des émotions morales : ou n'importe quelle autre théorie de ce genre ; — aide souvent par ses exagérations mêmes, à rendre possible une perception plus nette, plus riche et plus intense de la nature de l'art, ce signe merveilleux de l'humanité, et une compréhension plus profonde de l'importance et de la place de l'art dans la vie des individus et de la société.

BIBLIOGRAPHIE

Dans les pages suivantes, nous ne citons pas, naturellement, la bibliographie complète des auteurs en question, mais seulement les œuvres qui sont les plus intéressantes du point de vue de notre étude. Nous omettons aussi la bibliographie des auteurs français de l'art pour l'art, car on la trouve dans l'œuvre de Cassagne et dans de nombreux livres récents sur cette période en France. La première liste cite les auteurs et les œuvres qui se rattachent le plus étroitement à notre sujet : la seconde présente des ouvrages consultés à titres divers, — tels des biographies, des mémoires et des œuvres critiques : tandis que la troisième indique quelques ouvrages qui donnent des renseignements plus généraux sur la période étudiée. Nous ajoutons aussi une liste des plus importants périodiques consultés.

I

- ARNOLD, Matthew : *Culture and Anarchy*, Smith & Elder, ¹ 1869 — *Essays in Criticism*, Macmillan, 1865 — *Essays in Criticism, Second Series*, Macmillan, 1881 — *Poems*, (v. Préface), Longman, Brown, 1853 — *On Translating Homer*, Longman, Green, 1861 — *Letters*, éd. G. W. E. Russell, Macmillan, 1896.
- BARBEY D'AUREVILLY, (J.) : *Du Dandyisme*, Paris, Poulet-Mallasis, 1861.
- BAUDELAIRE, Charles : *Œuvres Complètes*, 7 volumes, Paris, Michel Lévy Frères, 1868-70. — *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, Paris, Quantin, 1887.
- BEARDSLEY, Aubrey : *A Book of Fifty Drawings*, L. Smithers, 1897 — *A Second Book of Fifty Drawings*, L. Smithers, 1899 — *The Early Work of* —, J. Lane, 1912 — *The Later Work of* —, J. Lane, 1912 — *Under the Hill and Other Essays in Prose and Verse*, John Lane, 1904.
- BEERBOHM, Max : *The Works of* —, John Lane, 1896 — *More*, John Lane, 1899 — *Yet Again*, Chapman & Hall, 1909 — *Seven Men*, Heinemann, 1919.
- BESANT, Walter : *The Art of Fiction*, A Lecture delivered at the Royal Institution, April 25, 1884.
- BLAKE, William : *Works*, éd. E. J. Ellis and W. B. Yeats, B. Quaritsch, 3 volumes, 1893.

1. Quand ce n'est pas indiqué, le lieu de publication est Londres. Nous citons toujours l'édition consultée.

- BRADLEY, A. C. : *Poetry for Poetry's Sake, An Inaugural Lecture delivered on June 5, 1901, at Oxford*, Oxford, Clarendon Press, 1901.
- BUCHANAN, Robert : *The Fleshly School of Poetry*, Strahan & Co., 1872.
- CARLYLE, Thomas : *Critical and Miscellaneous Essays*, 4 volumes, J. Fraser, 1839. — *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, Ward, Lock & Co., 1888. — *Latter-Day Pamphlets*, Chapman & Hall, 1850. — *Past and Present*, Chapman & Hall, 1843. — *Sartor Resartus*, Chapman & Hall, 1894. — (*The Works of Thomas Carlyle*, New-York, Scribner's Sons, 1896.)
- COLERIDGE, Samuel Taylor : *Aesthetical Essays*, (dans *Biographia Literaria*, edited with his *Aesthetical Essays*), éd. J. Shawcross, 2 vol., Oxford, Clarendon Press, 1907. — *Biographia Literaria*, Everyman's Library, Dent, 1906. — *Essays and Lectures on Shakespeare*, Dent, 1907. — *Letters*, éd. E. H. Coleridge, 2 vol., Heinemann, 1895. — *The Table Talk*, Bohn, 1846.
- CONRAD, Joseph : *The Nigger of the Narcissus*, Heinemann, 1897.
- CONSTANT, Benjamin : *Le Journal Intime*, Paris, P. Ollendorff, 1895.
- CRACKANTHORPE, Hubert, *Last Studies*, Heinemann, 1897. — *Sentimental Studies*, Heinemann, 1895. — *Vignettes*, J. Lane, 1896. — *Wreckage*, Heinemann, 1893.
- DAVIDSON, John : *Fleet Street Eclogues*, Mathews & Lane, 1893. — *A Full and True Account of the Wonderful Mission of Earl Lavendar*, Ward & Downey, 1895. — *In a Music Hall*, Ward & Downey, 1891. — *The Testament of*, — Grant Richards, 1908.
- DOWSON, Ernest : *The Poems of*, — John Lane, 1905.
- FLAUBERT, Gustave : *Correspondances*, 4 volumes, Paris, G. Charpentier, 1923. — *Lettres à George Sand*, préface de Guy de Maupassant, Paris, Charpentier, 1884.
- GAUTIER, Théophile : *Œuvres : Poésies*, 3 vol., Paris, A. Lemerre, 1890. — *Les Grotesques*, Paris, Charpentier, 1882. — *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, 1851.
- GISSING, George : *Charles Dickens*, Blackie & Son, 1898. — *The New Grub Street*, Smith & Elder, 1891. — *The Unclassed*, Lawrence & Bullen, 1884.
- GILBERT, William, and SULLIVAN, Arthur : *Patience, or Bunthorne's Bride*, Chappell & Co., 1881.
- GONCOURT, Edmond et Jules de : *Journal*, Paris, Charpentier et E. Fasquelle, 9 vol., 1887-96.
- HALLAM, Arthur Henry : *Poems, with his Essay on the Lyrical Poems of Alfred Tennyson*, ed. with an introduction by Richard Le Gallienne, Mathews & Lane, 1892.
- HAZLITT, William, *Characters of Shakespeare's Plays*, J. M. Dent, 1918. — *Lectures on the English Poets*, Humphrey Milford, Oxford, 1910. — *The Spirit of the Age*, H. Colburn, 1825. — *Hazlitt on English Literature*, éd. Jacob Zeitlin, New York, Oxford University Press, 1913.
- HEGEL, G. W. H. : *Cours d'esthétique*, analysé et traduit en partie par Ch. Bénard, 3 vol., Paris, Joubert, 1840-51. — *The Introduction to Hegel's Philosophy of Art*, translated by Bernard Bosanquet, Kegan Paul, 1886.
- HICHENS, Robert, *The Green Carnation*, The Pioneer Series, 1894.
- HUGO, Victor : *Cromwell*, Furne et Cie., 1840. — *William Shakespeare*, J. Hetzel et Cie. A. Quantin, 1882.
- HUNT, James Henry Leigh : *The Autobiography*, Humphrey Milford, 1928. — *Essays*, éd. A. Symons, The Camelot Classics, 1887. — *Foliage*, C. & G. Ollier, 1818. — *Imagination and Fancy*, éd. E. Gosse, Red Letter Library, 1907. — *Prefaces*, éd. R. B. Johnson, Frank Hollings, 1927. — (voir *The Examiner*).
- HUYSMANS, J.-K. : *A Rebours*, Paris, G. Charpentier, 1884. — *Là Bas*, Paris, Tresse et Stock, 1891.

- JAMES, Henry : *The American*, Macmillan, 1877. — *The Art of Fiction*, Longman's Magazine, sept. 1884. — *The Author of Beltraccio*, English Illustrated Magazine, juin et juillet, 1884. — *Essays in London*, Osgood & MacIlvaine, 1893. — *French Poets and Novelists*, Macmillan, 1884. — *The Lesson of the Master*, Macmillan, 1892. — *Notes and Reviews*, Dunster House, Cambridge, Mass., 1921. — *Notes on Novelists*, Dent, 1914. — *Partial Portraits*, Macmillan, 1888. — *Roderick Hudson*, Macmillan, 1876. — *The Tragic Muse*, Macmillan, 1890. — *Letters*, éd. Percy Lubbock, 2 vol., Macmillan, 1920. — *The Novels and Tales of Henry James*, 24 volumes, New York, C. Scribner's Sons, 1904-09. (Voir les préfaces critiques par Henry James à cette édition de ses œuvres).
- JOHNSON, Lionel : *The Art of Thomas Hardy*, Mathews & Lane, 1894. — *Poems*, préface par Ezra Pound, Mathew 1915. — *Reviews and Critical Papers*, Elkin Mathews, 1921.
- KANT, Emmanuel : *Critique du Jugement, suivie des Observations sur le Sentiment du Beau et du Sublime*, trad. par J. Barni, 2 vol., Paris, Librairie de Ladrange, 1846. — *Kant's Critique of Pure Judgment*, trans. by J. C. Meredith, Oxford, Clarendon Press, 1911.
- KEATS, John : *Poetical Works*, éd. H. Buxton Forman, Oxford University Press, 1908. — *Letters of John Keats to his Family and Friends*, éd. Sidney Colvin, Macmillan, 1918.
- LAMB, Charles : *The Essays of Elia*, Ed. Moxon, 1867. — *The Last Essays of Elia*, Moxon, 1867. — *The Dramatic Essays*, New York, Dodd, Mead. & Co., 1891.
- MACHEN, Arthur : *The Great God Pan*, J. Lane, 1894. — *The Hill of Dreams*, Grant Richards, 1907. — *Hieroglyphics*, Grant Richards, 1902.
- MILL, John Stuart : *Dissertations and Discussions*, 4 volumes, G. W. Parker, 1859-75.
- MOORE, George : *A Mere Accident*, Vizetelly, 1887. — *A Modern Lover*, 3 volumes, Tinsley Bros., 1883. — *A Mummer's Wife*, Vizetelly, 1884. — *A New Censorship of Literature*, Pall Mall Gazette, 10 déc., 1884. — *Confessions of a Young Man*, edited and annotated by the Author in 1904 and again in 1916, W. Heinemann, 1917. — *Conversations in Ebury Street*, Heinemann, 1924. — *Esther Waters*, Walter Scott, 1894. — *Evelyn Inness*, T. F. Unwin, 1898. — *Flowers of Passion*, Provost & Co., 1878. — *Hail and Farewell : Ave : Salve : Vale*, 3 volumes, Heinemann, 1911-14. — *Héloïse and Abelard*, Heinemann, 1925. — *Impressions and Opinions*, David Nutt, 1891. — *Literature at Nurse, or Circulating Morals*, Vizetelly, 1885. — *Martin Luther*, Remington, 1879. — *Memoirs of My Dead Life*, New York, Appleton, 1905. — *Mike Fletcher*, Ward & Downey, 1889. — *Modern Painting*, W. Scott, 1893. — *Pagan Poems*, Newman & Co., 1881. — *Piping Hot*, Preface, (Zola), Vizetelly, 1885. — *Pure Poetry*, Nonesuch Press, 1925. — *Reminiscences of the Impressionist Painters*, Tower Press, 1906. — *The Rush for the Spoil*, Preface to, (Zola), Vizetelly, 1886. — *A Story Teller's Holiday*, Privately printed, 1918.
- MORRIS, William : *The Aims of Art*, The Commonweal, 1887. — *The Defence of Guenevere and Other Poems*, Bell & Daldy, 1858. — *A Dream of John Ball*, Reeves & Turner, 1888. — *The Earthly Paradise*, 3 volumes, F. S. Ellis, 1868-70. — *Hopes and Fears for Art*, Ellis & White, 1882. — *News from Nowhere*, Reeves & Turner, 1891.
- O'SHAUGHNESSY, Arthur : *An Epic of Women*, J. C. Wotten, 1870. — *Lays of France*, Ellis & Green, 1872. — *Music and Moonlight*, Chatto & Windus, 1874.
- PATER, Walter : *Appreciations*, Macmillan, 1924. — *Appreciations*, (avec l'essai sur Aesthetic Poetry), Macmillan, 1889. — *Essays from the Guardian*, Macmillan, 1918. — *Gaston de la Tour*, Library Edition, vol. X, Macmillan, 1910. — *Imaginary Portraits*, Macmillan, 1919. — *Marius the Epicurean*, Macmillan, 1924. — *Miscellaneous Studies*, Macmillan, 1928. — *Plato and Platonism*, Macmillan, 1928. — *The Renaissance, Studies in Art and Poetry*, Macmillan, 1924. — *Sketches and Reviews by Walter Pater*, New York, Boni

- & Liveright, 1919. — *New Library Edition of the Works of Walter Pater*, 10 volumes, Macmillan, 1910.
- Articles de revue par Pater : *The Athenaeum*, 3 août 1889, *The Correspondence of Gustave Flaubert*. — *The Bookman*, octobre, 1891, *The Picture of Dorian Gray*. — *Daily Chronicle*, 10 juin 1893, *Mr George Moore as an Art Critic*. — *Pall Mall Gazette*, 25 août, 1888, *The Life and Letters of Gustave Flaubert*. — *Pall Mall Gazette*, 23 mars 1889, *A Poet with Something to Say*.
- PAYNE, John : *Poetical Works*, 2 vol., Villon Society, 1902.
- POE, Edgar Allen : *The Works of —*, éd. E. C. Stedman and George Edward Woodberry, 10 volumes, Lawrence & Bullen, 1895. (*Literary Criticism*, volumes VI, VII, VIII).
- Rhymers' Club, *The Book of the* : Elkin Matthews & John Lane, 1892. — *The Second Book of the —*, Mathews & Lane, 1894.
- ROBINSON, Henry Crabb : *The Correspondance of H. C. R. with the Wordsworth Circle*, 1808-66, éd. E. J. Morley, 2 vol., Oxford, Clarendon Press, 1927. — *The Diary, Reminiscences and Correspondence of —*, éd. T. Sadlier, 2 volumes, 1869. — Manuscrits inédits à Dr. Williams' Library, Gordon Square, Londres. — *H. C. Robinson : Blake, Coleridge, Wordsworth, Lamb, etc.*, éd. E. J. Morley, Longmans, 1922.
- ROSSETTI, Dante Gabriel : *The Works of —*, éd. W. M. Rossetti, Ellis, 1911 — voir *The Germ*, *The Oxford and Cambridge Magazine*.
- ROSSETTI, William Michael : *Bibliography of Works of D. G. Rossetti*, Ellis, 1905. — *Preraphaelite Diaries and Letters*, Hurst & Blacket, 1900. — *PRB Journal*, 1849-1853. — *Reminiscences*, Brown, Laughlin & Co., 1906. — *D. G. Rossetti, His Family Letters*, 2 volumes, Ellis & Elvey, 1895. — *Rossetti Papers*, 1862-1870. Sands & Co., 1903. — *Ruskin : Rossetti : Preraphaelitism*, G. Allen, 1899. — *Mr. Swinburn's Poems and Ballads*, Hotten, 1866.
- RUSKIN, John : *Works*, éd. E. T. Cook and Alexander Wedderburn, 39 volumes, George Allen, 1903-1912. — (voir *The Eagle's Nest*, *Lectures on Art*, *Modern Painters*, *Præterita*, *Preraphaelitism*, *Sesame and Lilies*, *The Seven Lamps of Architecture*, *The Stones of Venice*).
- SHAW, George Bernard : *The Author's Apology for Mrs. Warren's Profession*, New York, Brentano, 1905. — *The Doctors' Dilemma*. Constable, 1913. — *Love Among the Artists*, Chicago, H. C. Stone, 1905. — *The Quintessence of Ibsenism*, Walter Scott, 1891. — *The Sanity of Art*, New Age Press, 1908.
- SHELLEY, Percy Bysshe : *Works*, éd. H. Buxton Forman, 8 volumes. Reeves & Turner, 1880.
- SMITH, Alexander : *Dreamthorp*, Strahan & Co., 1863. — *Last Leaves*, éd. P. P. Alexander, Edinburgh, W. P. Nimmo, 1868. — *Poetical Works*, L. P. Nimmond Hay & Co., Edinburgh, 1909.
- STEVENSON, Robert Louis : *Works*, Pentland Edition, éd. Edmund Gosse, 20 volumes, Cassell & Co., 1906-1907. — *Letters*, éd. Sidney Colvin, 4 volumes, Methuen & Co., 1911. — *Memoirs of Himself, Printed from original Ms. in possession of H. E. Widener*, Philadelphia, 1912.
- STREET, G. S. : *Autobiography of a Boy*, Mathews & Lane, 1894.
- SWINBURNE, Algernon Charles : *Atalanta in Calydon*, Ed. Moxon & Co., 1865. — *William Blake*, J. C. Hotten, 1868. — *Chastelard*, Moxon, 1865. — *Essays and Studies*, Chatto & Windus, 1875. — *Miscellanies*, Chatto & Windus, 1886. — *Notes on Poems and Reviews*, J. C. Hotten, 1866. — *Poems and Ballads*, J. C. Hotten, 1866. — *Poems and Ballads, Second Series*, Chatto & Windus, 1878 — *Songs Before Sunrise*, F. S. Ellis, 1871. — *Studies in Prose and Poetry*, Chatto et Windus, 1894. — *Under the Microscope*, D. White, 1872. (*The Bonchurche Edition of the Complete Works of Algernon Charles Swinburne*, éditée par Sir Edmund Gosse et Thomas J. Wise, 20 volumes, 1926-27, contient de nombreux documents inédits auparavant, sauf dans des périodiques ou à tirage limité par T. J. Wise, tels : *Les Fleurs du Mal* and *Other Studies*, *Féli-cien Cossu*. — *Of Liberty and Loyalty*. — *M. Prudhomme at the International*

- Exhibition*. — *A Study of « Les Misérables »*. — Théophile de Viau. Voir aussi les collections de *Letters*, publiées à tirage limité par T. J. Wise : *concerning Edgar Poe*. — *to Sir Richard Burton* — *to Edmund Gosse* — *to Stéphane Mallarmé* — *to William Morris* — *to John Nichol* — *to the Press* — *to E. C. Stedman*. — *Letters of A. C. Swinburne*, éd. E. Gosse and T. J. Wise, Macmillan, 1918. — *Letters*, éd. T. Hake and A. Compton. Rickett, John Murray, 1918.
- SYMONDS, John Addington : *In the Key of Blue*, Mathews and Lane, — 1893. *The Renaissance in Italy*, 7 volumes, Mathews and Lane, 1875-86.
- SYMONS, Arthur : *Days and Nights*, Martin Secker, 1889. — *Dramatis Personae*, Secker, 1923. — *Figures of Several Centuries*, Constable, 1916. — *Introduction to the Study of Browning*, Cassel & Co., 1886. — *London Nights*, 2^e édition, L. C. Smithers, 1897. — *The Romantic Movement in English Poetry*, Constable, 1909. — *Silhouettes*, 2^e édition, Mathews and Lane, 1896. — *Studies in Prose and Verse*, J. M. Dent, 1904. — *Studies in Seven Arts*, Constable, 1906. — *Studies in Two Literatures*, L. C. Smithers, 1897. — *The Symbolist Movement in Literature*, Heinemann, 1899. — *William Blake*, Constable, 1907. *Harper's New Monthly Magazine*, novembre, 1897, *The Decadent Movement in Literature*.
- SYMONS, A. J. A. : *An Anthology of Nineties Verse*, John Lane, 1929.
- TENNYSON, Alfred : *Poems, Chiefly Lyrical*, Eflingham Wilson, 1830 : *Poems*, Ed. Moxon, 1833.
- TAYLOR, Henry : *Philip van Artevelde*, Ed. Moxon, 1834.
- THACKERAY, William Makepiece : *Pendennis*, (v. *Prefacé au Volume II.*) Bradbury & Evans, 1850.
- TROLLOPE, Anthony : *Autobiography*, Blackwood & Sons, 1883.
- WHISTLER, James Mc Neill : *The Gentle Art of Making Enemies*, Heinemann, 1890. — *Mr. Whistler's « Ten O'clock »*, Chatto & Windus, 1888. — *Whistler vs. Ruskin, Art and Art Critics*, Chatto & Windus, 1878.
- WILDE, Oscar : *Art and Decoration*, Methuen, 1909. — *A Ballad of Reading Gaol*, « by C. 3. 3. », 1898. — *An Ideal Husband*, L. Smithers, 1899. — *Intentions*, New York, The Modern Library, Boni & Liveright ; traduction française, H. Rebell, Paris, Ch. Carrington, 1906. — *The Importance of Being Earnest*, L. C. Smithers, 1895. — *Lady Windermere's Fan*, Smithers, 1892. — *The Picture of Dorian Gray*, (*Lippincott's Magazine*, 1890, édition augmentée, 1891). Simpkin, Marshall, 1926. — *Poems*, David Bogue, 1881. — *Salomé*, Mathew & Lane, 1893. — *The Sphinx*, Mathew & Lane, 1894. — *The Soul of Man Under Socialism*, A. L. Humphreys, 1907. — *De Profundis*, Methuen, 46^e édition, 1927 : (*De Profundis*, précédé de lettres écrites de la prison par Oscar Wilde à Robert Ross, trad. par H. D. Davray, Paris, Mercure de France, 1926; *Clamavi ad Te*, passages supprimés de *De Profundis*, trad. C. Georges-Bazile, 1925). *The Speaker*, 22 mars 1890, *Mr. Pater's Last Volume*, par O. Wilde.
- WORDSWORTH, William : *Prose Works*, éd. A. B. Grosart, en 3 volumes, Éd. Moxon, 1876.
- YEATS, William Butler : *Autobiographies*, Macmillan, 1924. — *Celtic Twilight*, Lawrence & Bullen, 1893. — *The Cutting of an Agate*, Macmillan, 1919. — *Discoveries*, Dundrum, 1907. — *Early Poems and Stories*, Macmillan, 1925. — *Essays*, Macmillan, 1924. — *Poems*, T. Fisher Unwin, 1895. — *Poetry and Ireland*, Dundrum, 1908. — voir *The Dome* (jan. 1900, *The Symbolism of Poetry*), et *The Savoy*, numéros, 1, 2, 3, 5, 7.

II. — OUVRAGES CRITIQUES, ETC.

- The Ashley Library. A Catalogue of Printed Books, Manuscripts and Autograph Letters*, collected by T. J. Wise, 9 volumes, Printed for Private Circulation only, 1922-27.
- ALLEN, Grant : *The Woman Who Did*, J. Lane, 1895.

- ALTERTON, Margaret : *Origins of Poe's Critical Theories*, University of Iowa Studies, Humanistic Studies, Vol. 2. No. 3.
- BALDENSBERGER, Fernand : *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907 — 2^e série, Hachette, 1910. — *Goethe en France, étude de littérature comparée*, Paris, Hachette, 1904. — *La Littérature, création, succès, durée*, Paris, Flammarion, 1913.
- BASCH, Victor : *Essai Critique sur l'Esthétique de Kant*, Paris, Alcan, 1896.
- BEATTY, Arthur : *William Wordsworth*, Univ. of Wisconsin Studies in Language and Literature, No. 17, 1922.
- BEERBOHM, Max : *Rossetti and His Circle*, (collection de caricatures) Heinemann, 1922.
- BELL, Clive : *Art*, Chatto & Windus, 1914. — *On British Freedom*, Chatto & Windus, 1923.
- BENDZ, E. : *The Influence of Pater and Arnold in the Prose Writings of Oscar Wilde*, H. Grevel et Co., 1914.
- BENNETT, Arnold : *Fame and Fiction*, Grant Richards, 1901. — *Things That Have Interested Me*, Chatto & Windus, 1921.
- BENSON, A. C. : *Walter Pater*, Macmillan, 1906. — *Dante Gabriel Rossetti*, Macmillan, 1904.
- BERGER, Pierre : *William Blake*, Paris, Société Française d'Imprimerie, 1907.
- BLANCHE, Jacques Émile : *Essais et Portraits*, Paris, Dorbon aîné, 1912. — *Mes Modèles*, Stock, 1928.
- BLUNDEN, Edmund : *The « Examiner » Examined*, Cobden-Sanderson, 1928. — *Shelley and Keats as They Struck Their Contemporaries*, C. D. Beaumont, 1925.
- BOCK, E. : *Walter Pater's Einfluss auf Oscar Wilde*, Bonner Studien zur Englisch — en philologie, Hft. VIII, 1913.
- BRADFORD, Gamaliel : *American Portraits, 1875-1900*, Houghton Mifflin, Boston & New York, 1923.
- BRADLEY, A. C. : *Oxford Lectures on Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1909. — *Poetry and German Philosophy in the Age of Wordsworth*, Manchester University Lectures, No. 10, 1909. — *The Reaction Against Tennyson*, English Association Pamphlet, no. 39, 1917.
- BROOKS, Van Wyck : *The Pilgrimage of Henry James*, New York, Dutton, 1925. — *John Addington Symonds*, Grant Richards, 1914.
- BURNE-JONES, Georgiana : *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 vol., Macmillan, 1906.
- CAINE, T. Hall : *Recollections of Dante Gabriel Rossetti*, Eliot & Stock, 1888. — Edition élaborée, Cassell et Co., 1928.
- CANAT, E. : *Une forme du mal du siècle ; du Sentiment de la Solitude Morale chez les Romantiques et les Parnassiens*, Paris, Hachette, 1904.
- CARRÉ, Jean-Marie : *Goethe en Angleterre*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1920.
- CASSAGNE, Albert : *La Théorie de l'Art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Hachette, 1906.
- CAZAMIAN, Louis : *L'Angleterre Moderne*, Paris, Flammarion, 1911. — *Carlyle*, Paris, Bloud, 1913. — *L'Évolution psychologique et la littérature anglaise*, Paris, Alcan, 1920. — *Le Roman Social en Angleterre (1830-1859)*, Paris, G. Bellais, 1903.
- CESTRE, Charles, *La Révolution française et les poètes anglais*, Paris, Hachette, 1906.
- CHESTERTON, G. K. : *The Victorian Compromise*, New York, Henry Holt & Co., 1925. — *Robert Louis Stevenson*, Hodder & Stoughton, 1927.
- CHEVRILLON, André : *La Pensée de Ruskin*, Paris, Hachette, 1922.
- COLLINGWOOD, W. G. : *Life of John Ruskin*, Methuen, 1911.

- COLVIN, Sidney : *John Keats*, New York, Macmillan, 1917.
- CROCE, Benedetto : *Bréviaire d'Esthétique*, trad. Georges Bourgin, Payot, 1923.
— *European Literature in the Nineteenth Century*, translated by Douglas Ainslie, Chapman & Hall, 1924.
- DAMON, S. Foster : *William Blake*, Constable, 1924.
- DAVID-SAUVAGEOT : *Le Réalisme et le naturalisme*, Calmann-Lévy, 1890.
- DICEY, A. V. : *Lectures on the Relation between Law and Public Opinion in England during the Nineteenth Century*, Macmillan, 1905.
- DUNN, Henry T. : *Recollections of D. G. Rossetti and His Circle*, Elkin Mathews, 1904.
- DURET, Théodore : *Whistler*, trans. Frank Rutter, G. Richards, 1917.
- DUPRÉ, H. : *Un Italien d'Angleterre*, Paris, J. M. Dent et fils, 1921.
- EGAN, Rose Frances : *The Genesis of the Theory of « Art for Art's Sake » in Germany and in England*, Smith College Studies in Modern Languages, Vol. II, no 4, juillet 1921, et Vol. V, no. 3, avril, 1924.
- ELIOT, T. S. : *A Dialogue on Poetic Drama*, suivi de *Of Dramatick Poesie*, par John Dryden, Etechells & Macdonald, 1928.
- ESCOTT T. H. S. : *Social Transformations of the Victorian Age*, Seely & Co., 1897.
- FREEMAN, J. : *A Portrait of George Moore in a Study of His Work*, T. Werner Laurie, 1922.
- FRIERSON, William : *L'Influence du naturalisme français sur les romanciers anglais de 1885 à 1900*, Paris, M. Giard, 1925.
- FORSTER, J. : *Life of Dickens*, J. M. Dent, 1927.
- GALLAND, René : *George Meredith and British Criticism*, Paris, Les Presses Françaises, 1923. — *George Meredith, Les Cinquante Premières Années*, Paris, Les Presses Françaises, 1923.
- GARNIER, M. R. : *Henry James et la France*, Paris, Champion, 1927.
- GARROD, H. W. : *Byron, 1824-1924*, Oxford, Clarendon Press, 1924. — *Keats*, Oxford, Clarendon Press, 1926. — *The Profession of Poetry, An Inaugural Lecture*, University of Oxford, 1924. — *Wordsworth*, Oxford, Clarendon Press, 1927.
- GIDE, André : *Oscar Wilde*, Paris, Mercure de France, 1910. — *Morceaux choisis*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1924.
- GISSING, George : *Charles Dickens*, Blackie et Son, 1898.
- GOSSE, Edmund : *Aspects and Impressions*, Cassell & Co., 1922. — *Critical Kit-Kats*, Heinemann, 1900. — *The Life of A. C. Swinburne*, Macmillan, 1917. — *Questions at Issue*, Kegan Paul, 1893. — *Silhouettes*, Heinemann, 1925. — *Swinburne, an essay first written in 1875 and now first printed*, (Private Circulation), 1925. — *French Profiles*, Heinemann, 1913.
- GREEN, T. H. : *An Estimate of the Value of Fiction*, éd. F. N. Scott, Ann Arbor, Michigan, 1911.
- GRETTON, R. H. : *The English Middle Class*, G. Bell & Sons, 1917. — *A Modern History of the English People, 1880-1910*, 2 vol., 1913.
- HALDANE, Elizabeth : *George Eliot and her Times*, Hodder & Stoughton, 1927.
- HALÉVY, Elie : *La Formation du radicalisme philosophique*, 3 tomes, Paris, Hachette, 1901-04. — *Histoire du peuple anglais*, 3 vol., Paris, Hachette, 1912.
- HAMILTON, Walter : *The Aesthetic Movement*, Reevers & Turner, 1887.
- HANEY, John Louis : *The German Influence on S. T. Coleridge*, Philadelphia, 1902.
- HARRIS, Frank : *Oscar Wilde*, 2 vol., New York, Brentano's, 1916.
- HEARN, Lafcadio : *Preraphaelite and Other Poets*, W. Heinemann, 1923.

- HELLMAN, George : *The True Stevenson*, Little, Brown & Co., Boston, 1925.
- HENDERSON, Archibald : *Interpreters of Life and the Modern Spirit*, Duckworth, 1911.
- HENDERSON, W. : *Swinburne and Landor*, Macmillan, 1918.
- HUEFFER, Ford Madox (Ford Madox Ford) : *Ancient Lights and Certain New Reflections*, Chapman & Hall, 1911. — *Henry James*, Martin Secker, 1913. — *Rossetti*, Duckworth, 1914.
- HUYSMANS, J.-K. : *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889.
- JACKSON, Holbrook : *The Eighteen-Nineties*, Jonathan Cape, 1927 — *William Morris*, Jonathan Cape, 1927 — *Bernard Shaw*, Grant Richards, 1909.
- JAMES, William : *Varieties of Religious Experience*, Longmans, Green, & Co., 1902.
- The John Keats Memorial Volume*, The Bodley Head, 1921.
- KNIGHT, Joseph : *Life of D. G. Rossetti*, W. Scott, 1887.
- LAFOURCADE, Georges, *La Jeunesse de Swinburne*, 2 vol., Publications de la Faculté de Strasbourg, 44 et 45, 1928.
- LA SIZERANNE, Robert de : *Ruskin et la Religion de la Beauté*, Paris, Hachette, 1897.
- LE GALLIENNE, Richard : *Retrospective Reviews*, 2 vol., J. Lane, 1896. — *The Romantic 90's*, G. Putnam's Sons, 1925.
- LEMONNIER, L., *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France*, Paris, Presses Universitaires, 1928.
- LOUNSBURY, T. R. : *The Life and Times of Tennyson, 1809-1850*, New Haven, Yale University Press, 1915.
- LOWELL, Amy : *John Keats*, 2 vol., Jonathan Cape, 1925.
- LOWES, John Livingstone, *Convention and Revolt in Poetry*, Houghton, Mifflin, 1919.
- LYNCH, Bohun : *Max Beerbohm in Perspective*. Heinemann, 1921.
- MAC CARTHY, Justin : *Portraits of the Sixties*, T. Fisher Unwin, 1903.
- MACFALL, C. H. C. : *Aubrey Beardsley*, J. Lane, 1928.
- MACKAIL, J. W. : *Life of William Morris*, 2 vol., Longmans, 1901.
- MALLOCK, W. H. : *The New Republic*, Chatto and Windus, 1878.
- MASON, Stuart : *Art and Morality*, Frank Palmer, 1915. — *Bibliography of Oscar Wilde*, T. Werner Laurie, 1914. — *Oscar Wilde and the Aesthetic Movement*. Dublin, Townley Searle, 1920.
- MENPES, M. : *Whistler as I Knew Him*, A. & C. Black, 1904.
- MEREDITH, George : *Letters*, collected by his son, Constable, 1912.
- MELVILLE, Lewis : *Biography of W. M. Thackeray*, 2 vol., J. Lane, 1910.
- MEYERS, F. W. H. : *Rossetti and the Religion of Beauty*, Portland, Me., The Bibelot, vol. VIII, 1883.
- MICHAUD, Regis : *Mystiques et réalistes anglo-saxons*, Paris, Colin, 1918.
- MILLER, B. : *Leigh Hunt's Relations with Byron, Shelley and Keats*, New York, Columbia University Studies in English, 1910.
- MILNES, Richard Monckton : *Life, Letters and Literary Remains of John Keats*, 2 vol., Edward Moxon, 1848.
- MORE, Paul Elmer : *The Drift of Romanticism*, Constable, 1913.
- MORLEY John : *Critical Miscellanies*, Chapman & Hall, 1871-77.
- MOULTON, Louise C. : *Arthur O'Shaughnessy*, Mathew & Lane, 1894.
- MUDDIMAN, B. : *Men of the Nineties*, Danielson, 1920.
- MURDOCH, W. G. B. : *The Renaissance of the Nineties*, A. Moring, 1911.
- MURRY, John Middleton : *Keats and Shakespeare*, Oxford University Press, 1925.

- NEEDHAM, H. A. : *Le Developpement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1926.
- NEFF, Emery : *Carlyle and Mill*, New York, Columbia University Studies in English and Comparative Literature, 1925.
- NICOLSON, Harold : *Swinburne*, Macmillan, 1926. — *Swinburne and Baudelaire*, Royal Society of Literature of the United Kingdom, May, 1925, Publications No. 6.
- NOBLE, J. A. : *The Sonnet in England and Other Essays*, J. Lane, 1893.
- NORDAU, Max : *Dégénérescence*, trad. A. Dietrich, Paris, Alcan, 1894.
- ORRICK, J. B. : *Matthew Arnold and Goethe*, Publications of the English Goethe Society, n. s., vol. IV.
- PALMER, Frank and Fowell, F. : *Censorship in England*, 1913.
- PENNELL, E. R. and J. : *Life of James Mc Neill Whistler*, 2 vol., Heinemann, 1908. — *Journal of J. M. Whistler*, Heinemann, 1921.
- Pernicious Literature, a Debate in the House of Commons, Trial and Conviction for the Sale of Zola's Novels, with opinions of the Press*, National Vigilance Association, 1889.
- PLARR, Victor : *Ernest Dowson, 1888-1897*, John Lane, 1914.
- POUND, Ezra : *Instigations*, New York, Boni & Liveright, 1920.
- POWELL, A. E. : *The Romantic Theory of Poetry*, E. Arnold, 1926.
- PROESLER, Hans : *Walter Pater und sein Verhältnis zur deutschen Literatur*, Freiburg i. b., 1917.
- PROIX, J. : *Un mysticisme esthétique*, Cahiers de la Quinzaine, Paris, 1928.
- PROUST, Marcel : *La Bible d'Amiens par John Ruskin*, Traduction, notes et préface de Marcel Proust, Paris, Société du Mercure de France, 1904.
- QUILLER-COUCH, A. T. : *Dickens and Other Victorians*, Cambridge University Press, 1925.
- RANSOME, Arthur L. : *Portraits and Speculations*, Macmillan, 1913. — *Oscar Wilde*, Martin Secker, 1912.
- READ, Herbert : *Phases of English Poetry*, Hogarth Press, 1928.
- RICHARDS, I. A. : *Practical Criticism*, Kegan Paul, 1929.
- RICHTER, Ludwig : *Swinburne's Verhältnis zu Frankreich und Italien*, Münchener Beiträge zur romantischen und englischen philologie, 51.
- REUL, Paul de : *L'Œuvre de Swinburne*, Bruxelles, R. Sand, 1922.
- RITCHIE, A. I. : *Chapters from some Unwritten Memoirs*, Macmillan, 1894.
- ROE, F. W. : *Thomas Carlyle as a Critic of Literature*, New York, Columbia Studies in English and Comparative Literature, 1910.
- ROOSBROECK, G. L. van : *The Legend of the Decadents*, Institut des Etudes Françaises, Columbia University, 1927.
- SADLER, Michael : *Anthony Trollope*, Constable & Co., 1927.
- SAINTSBURY, George : *Corrected Impressions*, Macmillan, 1895. — *Matthew Arnold*, Macmillan, 1899.
- SAROLEA, Charles : *R. L. Stevenson and France*, Edinburgh, 1924.
- SEITZ, Don C. : *Uncommon Americans*, New York, 1925.
- SHARP, William, *Dante Gabriel Rossetti*, Macmillan, 1882.
- SHERARD, Robert : *Oscar Wilde*, T. Werner Laurie, 1906.
- SMITH, Logan Pearsall : *Words and Idioms*, Constable, 1928.
- SOLVE, Melvin T. : *Shelley, His Theory of Poetry*, Chicago, University of Chicago Press, 1927.
- SOMBART, Werner : *Le Bourgeois*, Paris, Payot, 1926.
- STAPPER, Paul : *Questions esthétiques et religieuses*, Paris, Alcan, 1906.
- STEPHEN, Leslie : *The English Utilitarians*, 3 vol., Duckworth, 1900.

- STOKOE, F. W. : *German Influence in the English Romantic Period, 1788-1818*, Cambridge University Press, 1926.
- STRAUS, R. : *Dickens*, Gollancz, 1928.
- STEVENSON, E. : *Early Reviews of Great Writers, 1789-1832*, Camelot Classics, 1890.
- STUART, J. A. : *Robert Louis Stevenson*, Sampson, Low, Marston, 1924.
- SWINNERTON, Frank : *Georgè Gissing*, Martin Secker, 1912. — *R. L. Stevenson*, Martin Secker, 1924.
- TARVER, J. C. : *Gustave Flaubert as seen in his Works and Correspondence*, Constable, 1898.
- TAWNEY, R. H. : *Religion and the Rise of Capitalism*, J. Murray, 1926.
- Tennyson, Alfred, Lord : *A Memoir by his Son*, 2 vol., Macmillan, 1898.
- THOMAS, P. E. : *Walter Pater*, Martin Secker, 1913.
- THORPE, Clarence, D. : *The Mind of John Keats*, New York, Oxford University Press, 1926.
- TURQUET-MILNES, G. : *Influence of Baudelaire in France and England*, Constable, 1913.
- VALÉRY, Paul : *Variété*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1924.
- VILLARD, Léonie : *The Influence of Keats on Tennyson and Rossetti*, Mulcey, Saint-Étienne, 1914.
- WARD, Mrs. Humphrey : *A Writer's Recollections*.
- WAUGH, Evelyn : *Rossetti, His Life and His Work*, Duckworth, 1928.
- WATTS-DUNTON, Theodore : *The Old Familiar Faces*, Jenkins, 1916. — Article sur *D. G. Rossetti*, Encyclopedia Britannica, Eleventh Edition. — *Renascence of Wonder in Poetry*, (Chamber's Cyclope dia of English Literature, 3 vol., 1903).
- WELBY, T. Earle : *A. C. Swinburne*, Elkin Mathews, 1914. — *Arthur Symonds*, A. M. Philipot, 1925.
- WEST, Rebecca : *Henry James*, Nisbet & Co., 1925.
- WISE, Thomas J. : *A Bibliography of the Writings in Prose and Verse of A. C. Swinburne*, 1919.
- WOLFF, Lucien : *La Vie de Keats*, Paris, Hachette, 1910.
- WRIGHT, Thomas : *Life of John Payne*, T. Fisher Unwin, 1919. — *Walter Pater*, 2 vol., Everette & Co., 1907.
- WYLIE, Laura Johnson : *Studies in the Evolution of English Criticism*, Boston, Ginn & Co., 1894.

III. — OUVRAGES GÉNÉRAUX

- BEERS, H. A. : *A History of English Romanticism in the Nineteenth Century*, Kegan Paul & Co., 1902.
- BETZ, L. P. : *La Littérature Comparée*, Strasbourg, K. J. Trübner, 1904.
- BOSANQUET, Bernard : *A History of Aesthetics*, Library of Philosophy, 1890.
- BURDETT, Osbert : *The Beardsley Period*, John Lane, 1925.
- ELTON, OLIVER : *A Survey of English Literature, 1780-1830*, 2 vol., E. Arnold, 1912. — *A Survey of English Literature 1830-1880*, E. Arnold, 1920.
- HALÉVY, Élie : *Histoire du peuple anglais*, 3 vol., Paris, Hachette, 1912.
- HOPFING, H. : *History of Modern Philosophy*, translated by B. E. Meyer, 2 vol., Macmillan, 1920.
- JACKSON, Holbrook : *The Eighteen-Nineties*, Jonathan Cape, 1927.
- KENNEDY, J. M. : *English Literature, 1880-1905*, Swift & Co., 1912.

- LEGOUIS, E. et CAZAMIAN, L.: *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1925.
- MACCARTHY, Justin: *A Short History of our Own Times, 1882-97*, 5 volumes. Chatto & Windus, 1888, etc.
- POOLE, W. F. and Fletcher, W.: *Poole's Index to Periodical Literature*, (1802-1881), Kegan Paul, Trench, Trübner Co.
- SAINTSBURY, George: *The English Novel*, Blackwood, 1913 — *A History of Nineteenth Century Literature*, Blackwood, 1896. — *History of Criticism and Literary Taste in Europe*, Vol. III, Blackwood, 1904. — *The Later Nineteenth Century*, Periods of European Literature, Vol. 12, Blackwood, 1907. — *A History of English Criticism*, Blackwood, 1911.
- THORNDIKE, Ashley H.: *Literature in a Changing Age*, New York, Macmillan, 1920.
- TRAILL, H. D. (éditeur): *Social England*, Cassell & Co., 1894-97. Vol. VI.
- TREVELYAN, George Macaulay: *British History in the Nineteenth Century*, Longmans, Green & Co., 1922.
- WALKER, Hugh: *Literature of the Victorian Era*, Cambridge University Press, 1910.
- WILLIAMS, Harold: *Modern English Writers*, Sedgwick & Jackson, 1925.

IV. — PÉRIODIQUES

- Academy* (1869). — 1869-75, 1890-95.
- Athenaeum* (1828). — 1855-75, 1880-90.
- Blackwood's Edinburgh Magazine* (1817). — 1855-70.
- British Quarterly Review* (1844). — 1855-70.
- Chameleon*. — 1894.
- Contemporary Review*. — 1866-75.
- Cornhill Magazine*. — 1860-75.
- Dark Blue*. — 1871-73.
- Dome*. — 1890.
- Eclectic Review* (1805-67). — 1855-60.
- Edinburgh Review* (1802). — 1855-70.
- Fortnightly Review*. — 1865-75, 1885-95.
- Fraser's Magazine* (1830). — 1850-70.
- The Germ, Thoughts Toward Nature*, January, February, 1850. — *Art and Poetry, Being Thoughts Toward Nature*, March, April, 1850.
- The Hobby Horse*. — 1886-93.
- London Quarterly Review* (1853). — 1855-70.
- Macmillan's Magazine* (Cambridge). — 1856-70.
- Magazine of Art*. — 1881-86.
- National Review* (1855). — 1855-64.
- New Review*, — 1889-95.
- Oxford and Cambridge Magazine*. — 1856.
- Punch*. — 1875-1895.
- Quarterly Review* (1809). — 1855-70.
- Saturday Review* (1855). — 1855-75, 1880-95.
- The Savoy*, Leonard SMITHERS, London, 8 numéros, 1896.
- Spectator* (1828). — 1860-1870, 1880-95.
- Temple Bar* (1869).
- Westminster Review* (1824). — 1855-70.
- The Yellow Book*, Elkin Mathews & John Lane, vol. 1-13, 1894-1897.

INDEX DES NOMS D'AUTEUR

- Arnold, M. 38, 48-51, 140, 144, 165, 172, 174, 182, 186, 187, 193, 247, 254, 255, 265, 304.
 Bailey, B. 77, 78, 79.
 Balzac, 217.
 Banville, Th. de, 11.
 Baudelaire, C., 8, 11, 105, 123, 137, 142, 144, 145, 148, 150-159, 160, 161, 190, 196, 197, 200, 202, 204, 217, 223, 224, 226, 236, 247, 250, 259, 261, 262, 263, 264, 266, 268, 282, 288, 296.
 Beardsley, A., 268, 278, 281, 283, 291.
 Beerbohm, M., 263, 278, 279.
 Beers, H. A., 97.
 Bennett, A., 224.
 Benson, A. C. 112, 185, 277.
 Bentham, J. 17, 21, 26.
 Besant, W. 211.
 Blake, W. 53, 55, 109, 110, 129, 132, 133, 134, 200, 282, 291, 293.
 Bradley, A. C. 78.
 Bronte, C. 94.
 Brougham, Lord. 18.
 Brown, F. M. 98, 104, 116, 119, 124.
 Browning, E. B. 56.
 Browning, R. 34, 56.
 Buchanan, R. 111, 164, 295.
 Burne-Jones, E. 97, 103, 116, 124, 141, 243, 282.
 Burns, R. 46, 235.
 Byron, 23, 55, 110, 165, 273.
 Caine, H. 106, 108, 111.
 Carlyle, T. 26, 37, 44, 45-48, 85, 89, 130, 140, 187, 256.
 Cassagne, A. 8, 10, 11, 214, 274.
 Cazamian, L. 36, 45, 55.
 Clough, A. 265.
 Coleridge, S. T. 10, 45, 54, 59, 63-69, 75-78, 110, 159, 173, 176, 187, 189, 190, 193, 200, 309.
 Colvin, S. 239.
 Conder, C. 281.
 Conrad, J. 278.
 Constant, B. 12, 13, 59, 61.
 Cousin, V. 8.
 Crackanthorpe, H. 277, 279, 280.
 Croce, B. 69, 80, 310.
 Cromwell, 46, 130, 131.
 Dante, 132, 163, 184.
 Daudet, A. 217, 236.
 David-Sauvageot, 213, 216.
 Davidson, J. 277.
 Degas, 233.
 Delacroix, 145.
 Dicey, A. V. 18, 21.
 Dickens, C. 24, 38, 39, 45, 87, 207, 209, 210, 215, 238, 240, 241.
 Dowson, E. 107, 277, 291.
 Dryden, J. 305.
 Du Bellay, 197.
 Du Maurier, G. 217, 219.
 Egan, R. F. 9, 57, 58, 59, 60, 61, 187.
 Eliot, G. 37, 41, 209.
 Eliot, T. S. 306.
 Ellis, H. 278, 280.
 Elton, O. 49.
 Fantin-Latour, 145.
 Flaubert, G. 8, 11, 44, 180, 190, 197, 198, 199, 200, 207, 209, 213, 214, 216, 217, 218, 220, 221, 223, 227, 230, 236, 237, 240, 260, 261, 277, 281, 288.
 France, A. 236.
 Freeman, J. 231, 232.
 Garnett, R. 278.
 Garrod, H. W. 54.
 Gautier, Th. 8, 10, 11, 123, 236, 244, 246-150, 151, 160, 161, 190, 196, 197, 217, 223, 224, 225-227, 247, 259, 262, 264, 265, 282, 296.

- Gide, A. 249.
 Gilbert et Sullivan, 251.
 Gissing, G. 222-223, 237, 245.
 Goethe, 47, 48, 58, 59, 60, 187, 188, 189, 193, 247.
 Gosse, E. 137, 139, 144, 161, 180, 186, 277, 279.
 Gray, J. 278.
 Gray, T. 113.
 Gretton, R. H. 20.
 Guy, C. 153.

 Halévy, E. 16, 18, 19, 20, 23.
 Hallam, A. H. 13, 84-85, 86.
 Hamilton, W. 246.
 Hardy, T. 209, 210, 280.
 Harland, H. 277.
 Hazlitt, W. 59, 70-71, 76, 86, 175.
 Hegel, 187, 188, 191, 193.
 Henley, 282.
 Herder, 57.
 Hérédia, J. M. 147.
 Hotten, J. 125, 126.
 Hueffer, F. M. 278.
 Hugo, V. 10, 12, 126, 132, 144, 160, 161, 192, 202, 261, 266.
 Hunt, H. 97, 98, 101, 108.
 Hunt, L. 13, 70, 71-72, 76, 86, 101, 282.
 Huysmans, J.-K. 227, 259, 263, 265, 269, 288, 291.

 Jackson, H. 216, 275.
 James, H. 210-212, 213, 214, 215, 216-223, 224, 231, 232, 236, 237, 240, 244, 277, 279, 286.
 Johnson, L. 278, 291.
 Johnson, S. 21.
 Joyce, J. 231.

 Kahn, G. 224, 225, 289.
 Kant, 58, 59, 62-63, 64, 67, 68, 187, 188, 191, 309.
 Keats, J. 13, 55, 70, 72-84, 107, 108, 111, 113, 114, 136, 159, 165, 175, 246, 247, 282, 284, 304.
 Kingsley, C. 38, 45.

 Laforgue, 224, 288.
 Lamartine, 10.
 Lamb, C., 70, 71, 76, 86, 175, 176.
 Landor, W. S. 161.
 Leconte de Lisle, 288.

 Le Gallienne, R. 277.
 Leighton, F. 281.
 Lessing, 188, 191.
 Lowell, A. 81.
 Loti, P. 218.

 Machen, A. 222.
 Maeterlinck, 261, 288.
 Mallarmé, S. 105, 224, 261, 265, 287, 289, 290.
 Mallock, W. H. 178.
 Manet, 145, 233.
 Maupassant, 199, 217, 218, 219, 277.
 Meredith, G. 35, 38, 41, 125.
 Mérimée, P. 10.
 Mill, J. S. 18, 21.
 Millais, J. 97, 98, 101, 108.
 Milnes, M. 84, 107, 124.
 Milton, 76, 163.
 Molière, 8.
 Moore, G. 213, 215, 216, 222, 223, 234, 239, 240, 245, 264, 278, 282, 285, 289.
 Moore, T. 23.
 Morley, J. 120.
 Morris, W. 97, 103, 106, 108, 113, 114, 115, 117, 119, 120, 141, 194, 243, 245, 246, 251, 282.

 Neff, E. 21.
 Nerval, G. de, 288.
 Nettleship, J. 195, 244.
 Nicolson, H. 37.
 Noble, J. A. 97.
 Nordau, M. 266, 302.

 O'Shaughnessy, A. 107, 120, 195, 224, 243.

 Pater, W. 71, 72, 94, 97, 101, 107, 114, 115, 120, 169-205, 207, 215, 222, 226, 227, 233, 235, 243, 244, 247, 249, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 265, 266, 267, 269, 273, 282, 284, 286, 290, 291.
 Patmore, C. 100.
 Payne, J. 120, 195, 224, 243.
 Payne, J. B. 122, 125.
 Pissarro, 235.
 Platon, 193, 203.
 Poe, E. A. 10, 11, 60, 140, 151, 153, 155, 156, 157, 158, 269.
 Pound, E. 221.
 Proust, M. 92.

- Racine, 8.
 Read, C. 37, 207.
 Read, H. 67.
 Reul, P. de, 166.
 Renan, E. 44.
 Renoir, 233.
 Rimbaud, A. 224, 265, 288.
 Robinson, H. C. 58.
 Roe, F. W. 47.
 Rossetti, C. 100, 113.
 Rossetti, D. G. 87, 97, 98, 101-114, 112, 119, 120, 124, 126, 137, 141, 142, 144, 147, 151, 156, 176, 194, 202, 243, 246, 251, 262, 273, 282.
 Rossetti, W. M. 98, 100, 128, 140, 151.
 Rothenstein, W. 281.
 Ruskin, J. 51, 90-97, 98, 99, 100, 101, 104, 112, 113, 114, 115, 117, 124, 130, 140, 171, 174, 188, 191, 245, 246, 253, 254, 258, 275, 282, 285.
 Sainte-Beuve, 196, 236.
 Saintsbury, G. 27, 47, 200, 278.
 Sappho, 165.
 Savonarole, 130, 131.
 Schelling, 58, 59, 60, 189, 200.
 Schiller, 58, 59, 187, 189.
 Schlegel, F. 58, 187.
 Shakespeare, 35, 66, 67, 76, 77, 82, 114, 177, 184, 301.
 Shaw, G. B. 222, 278, 301-302.
 Shelley, 55, 67, 69, 75, 76, 77, 79, 82, 110, 132, 176, 273.
 Sisley, 233.
 Smith, A. 13, 38, 85-86, 279.
 Solomon, S. 120, 154, 195, 244, 282.
 Sombart, W. 18, 36.
 Spenser, 76.
 Stapfer, P. 8, 13.
 Stein, G. 286.
 Stephen, L. 21.
 Steuart, J. H. 236.
 Stevenson, R. L. 211, 212-213, 214, 215, 218, 230, 234, 241, 257.
 Swinburne, A. C. 37, 44, 85, 95, 103, 107, 120, 121-167, 169, 179, 184, 190, 192, 193, 195, 196, 200, 202, 204, 207, 211, 215, 219, 224, 225, 226, 243, 244, 246, 249, 251, 258, 260, 273, 274, 284, 288, 296, 299.
 Symonds, J. A. 244, 282.
 Symons, A. 105, 107, 179, 260, 263, 265, 267, 268, 275, 276, 277, 279, 282, 285, 288-292.
 Tawney, R. H. 19.
 Taylor, H. 56, 87.
 Tennyson, 29, 32, 84, 86, 110, 142, 143, 281.
 Thackeray, W. M. 14, 41, 207, 210, 240.
 Théophile de Viau, 136, 139, 147.
 Thorndike, A. H. 25.
 Tolstoi, 289, 310.
 Trollope, A. 207, 209.
 Turgenieff, 217.
 Verlaine, P. 224, 261, 265, 288.
 Vigny, A. de, 10.
 Vizetelly, E. 228.
 Wagner, 144, 155.
 Wainwright, T. 139.
 Watson, W. 277.
 Watts, G. F. 103.
 Watts-Dunton, T. 103.
 Wells, H. G. 301.
 West, R. 219.
 Whistler, J. A. McN. 124, 145-146, 156, 166, 230, 243, 244, 249, 252-254, 257, 258, 259, 262, 282, 284, 286.
 Whitman, W. 166, 244.
 Wilde, O. 95, 97, 101, 111, 120, 179, 184, 185, 207, 210, 211, 213, 214, 219, 225, 234, 235, 243-276, 288, 291.
 Winckelmann, 169, 175, 182, 187, 189, 193, 194.
 Winkelmann, 59, 61.
 Wise, T. J. 111, 121, 126.
 Woolner, T. 116.
 Wordsworth, W. 23, 32, 45, 54, 59, 61, 66, 67, 75, 76, 77, 78, 79, 105, 110, 173, 176, 184.
 Yeats, W. B. 249, 262, 277, 278, 292-293, 302.
 Zola, E. 166, 213, 214, 227, 230, 231, 232, 236, 244, 257, 277.

ERRATA

P. 19, note 2 : lire E. Halévy, *Hist. du peuple anglais*, T. I., pp. 555-559

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	5
INTRODUCTION	7
I. LA TOILE DE FOND : L'Attitude « Victorienne » envers la Littérature.	15
La psychologie bourgeoise dominante. — Les tendances anti-esthétiques. — La nouvelle situation de l'écrivain. — Étude de revues littéraires de 1850 à 1870. — Même les ennemis du matérialisme dominant renforcent les idées courantes sur les buts de l'art.	
II. LA VOIE PRÉPARÉE : Les Tendances vers l'Art pour l'Art dans le Romanisme avant 1850	53
L'opposition entre la psychologie romantique et la psychologie victorienne. — Écart croissant entre l'artiste et le public. — La conception de l'art. — La contribution de Kant et la philosophie allemande. — Les théories de Coleridge qui présentent des concepts favorables à l'art pour l'art. — La critique romantique : William Hazlitt, Charles Lamb, Leigh Hunt. — La formule de Hunt : « la poésie pour elle-même ». — John Keats. — A. H. Hallam et Alexander Smith.	
III. LA DÉFENSE DU BEAU : Ruskin et les Préraphaélites	89
La réaction contre la laideur. — Les rapports positifs et négatifs de Ruskin avec les tendances vers l'art pour l'art. — Les premiers Préraphaélites. — <i>The Germ</i>. — <i>Hand and Soul</i>, de D. G. Rossetti. — Le second groupe Préraphaélite : absence de buts didactiques. — La reprise du romantisme de Keats. — Le culte du beau.	
IV. LA RÉVOLTE ESTHÉTIQUE : Algernon Charles Swinburne	121
<i>Poems and Ballads</i> et la déclaration de guerre. — <i>Notes on Poems and Reviews</i>. — La théorie de l'art pour l'art dans <i>William Blake</i>. — Le tempérament spécial de Swinburne. — L'atmosphère propice du milieu Préraphaélite. — L'influence française : Gautier et Baudelaire. — Les modifications de la théorie chez Swinburne après 1870. — Les apostasies.	
V. LE MYSTICISME ESTHÉTIQUE : Walter Pater	169
L'art pour l'art comme philosophie de la vie. — La critique « esthétique ». — La morale supérieure de l'art. — La transposition de valeurs religieuses en valeurs esthétiques par un tempérament	

sensitif et mystique. — L'ascétisme esthétique — Les influences allemandes : Hegel. — La « forme organique ». — « Tout art aspire aux conditions de la musique ». — L'influence de Swinburne et des Préraphaélites. — Flaubert et le culte du « style ». — Le changement progressif chez Pater vers un point de vue mystique et traditionnel. — L'idée platonicienne de l'effet moral de qualités esthétiques. — L'importance capitale chez Pater de l'attitude esthétique.

VI. LE ROMANCIER EN TANT QU'ARTISTE : L'Art pour l'Art et le réalisme . . . 207

La convergence de l'art pour l'art avec les défenses du roman réaliste. — Le romancier se proclame artiste. — L'art pour l'art et la recherche du vrai. — Henry James et les réalistes français. — La préoccupation de la forme. — George Moore, disciple des partisans français de l'idée et défenseur du naturalisme. — Le roman comme genre artistique. — Robert Louis Stevenson, son expression d'idées typiques de l'art pour l'art, et son compromis curieux avec le public victorien.

VII. LA FIN DU SIÈCLE : Oscar Wilde et ses contemporains . . . 243

Wilde et le « mouvement esthétique » de 1880. — Le ridicule de l'esthétisme. — James McNeill Whistler. — Wilde, « homme d'action », énonce les attitudes de l'art pour l'art dans leur forme la plus extrême et paradoxale. — L'attaque contre la « Vie ». — La forme avant tout. — L'importance des influences françaises chez Wilde et sa génération. — L'art pour l'art et la « décadence ». — *The Picture of Dorian Gray*. — Le procès de Wilde. — Les écrivains de '90 : *The Yellow Book* et *The Savoy*. — Les nouvelles déclarations de l'art pour l'art. — Le rapprochement entre la littérature et les arts plastiques : l'influence des peintres sur le développement de l'art pour l'art. — Le Symbolisme : Arthur Symons et William Butler Yeats.

CONCLUSION. 295

BIBLIOGRAPHY 311

INDEX DES NOMS D'AUTEURS 321

TABLE DES MATIÈRES 325

Vu le 13 juillet 1930.

Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer,

Le Recteur de l'Académie de Paris.

Pour le Recteur.

L'Inspecteur de l'Académie,

MAURELLET.

